عزف البديع

إيقاع النثر في (أوراق الورد) للرافعي
دراسة وصفية تحليلية نقدية

د. مصطفى محمد أبو طاحون

كلية الآداب ـ جامعة المنوفية



اسم الكتاب: عزف البديع

التأليف: د. مصطفى محمد أبو طاحون

موضوع الكتاب: أدب – دراسة تحليلية نقدية

عدد الصفحات: 144

عدد الملازم: 9 ملازم

مقاس الكتاب: 20 x 14

عدد الطبعات: الطبعة الأولى

رقم الإيداع: 2016/20608

الترقيم الدولي: 6 - 576 - 278 - 977 - 978

التوزيع والنشر

دار البشير للثقافة والعلوم

darelbasheerealla@gmail.com
darelbasheer@hotmail.com
www.darelbasheer.com

01012355714 - 01152806533

١٤٣٩هـ
٢٠١٧م

«إن كلَّ عملٍ مثمرٍ شرطُهُ الجَهْدُ وإنْ أضنى
والصبرُ وإن أملّ
والمثابرةُ وإن جلّت،
وطيُّ المراحل بحكمة وإن طالت»

«الإيقاع في السجع العربي ٢٠١».

«وقد قيل: الكتاب مولودٌ قبل أوانه
ولأن يُولَدَ قبل أوانه ويُحضن، خيرٌ من مجموع الأجنة
الميتة في أرحام أمهاتها»

«في بلاغة الخطاب الإقناعي ١٠».

ملخص:

عُرِفَ الرافعيُّ شاعرًا قبل أن يُعرف كاتبًا، أو ناقدًا أو مؤرخًا للأدب، أو متعاركًا مخاصمًا.. وقد صدر للرافعي في حياته ديوانان «ديوان الرافعي، والنظرات» بلغ بهما في ميدان الشعر مكانًا عليّا، حتى عُرف تارة بشاعر الملك وتارة بشاعر الحسن.. غير أن ظروفًا ودوافع، منها الذاتيُّ ومنها الجمعيّ المجتمعي، قد دفعت بالرافعي إلى دنيا الصحافة والمقالة؛ فانحاز إلى النثر عن الشعر، وقد أولى الباحثون ممن عُنوا بالرافعي شعره أهمية قدموه بها على نثره، أما من عنوا بنثره، فقد انصبَّ جُلُّ اهتمامهم على المناحي الاجتماعية والحضارية أو النقدية دون أن يلتفتوا- إلا في القليل النادر- لخصائص نثره الأسلوبية، وذلك لصعوبة منحى الرافعي.

وفي هذا البحث عناية بإيقاع النثر في «أوراق الورد» لمصطفى صادق الرافعي، وهو جانب- فيما أعلم- لم تتوفَّر عليه دراسةٌ سابقة، وقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون في مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة.

أما المقدمة، فتعنى بأهمية الموضوع، وتعرض للدراسات السابقة، ولصعوبات البحث.

وأما التمهيد، فلتحرير المصطلحين: «إيقاع، نثر» وللتعريف بأوراق الورد.

وفي الفصل الأول: «إيقاع النثر» مبحثان، الأول في: الإيقاع بين الشعر والنثر.

المبحث الثاني في: منابع إيقاع النثر.

وبالفصل الثاني: إيقاع النثر في أوراق الورد، مباحث ستة هي على الترتيب:

السجع والتوازن والتكرار والجناس والمقابلة وأخيرًا ما سمَّيته نحو بديل لعروض النثر.

وبالخاتمة: أهم النتائج.

مقدمة

لم ينل الرافعيُّ المبدعُ حظَّه من العناية والدرس.. فما زالت جوانب كثيرةٌ من آثاره الشعرية والنثرية والنقدية والتأريخية للأدب بحاجة إلى من يدرسها، فيميط اللثام عن قيمتها، بما يسهم في ارتقاء الرافعي إلى مكانه اللائق الذي يتفق وما قدَّمَ للأمة على مسار الحركة الأدبية والفكرية الحديثة.

وبحسب المجالات البكر الكثيرة المهملة في أدب الرافعي، تتأتى من وجهة أوليَّة أهمية أية دراسة تُعنى بأدبه، وحينما تُعنى الدراسة بمنحى الرافعي الأسلوبي المختلف والمُرهق، الممتع، تتعزز الأهمية، وحينما ترتكز الدراسة على الكشف عن خصائص هذا الأسلوب من وجهة إيقاعية في منتج إبداعي رافعي نثري.. تتعاظم هذه الأهمية والصعوبة.

وقد انتهى كثرة الباحثين في أدب الرافعي إلى أنه من المحافظين، ومن رواد مدرسة البيان الحديث، وأن أسلوبه ينهج طريقة فريدة سمَّاها الدكتور أحمد هيكل «البيان المُقَطَّرُ»[١]

وتكاد تتوزع الدراسات[٢] التي تناولت الرافعي فيما قبل على محاور ثلاثة، وهي:

أولًا: دراسات تُعنى بمضامين أدب الرافعي الإسلامية والاجتماعية والإصلاحية كما في:

الجانب الاجتماعي في أدب المفكر الإسلامي مصطفى صادق الرافعي، عبد الستار على السطوحي، دار الاعتصام بالقاهرة.

الجانب الإسلامي في أدب الرافعي، عبد الستار على السطوحي، دار الاعتصام بالقاهرة.

المرأة في أدب الرافعي، مها عبد الستار السطوحي «رسالة ماجستير» بكلية الألسن، جامعة عين شمس ١٩٩٢.

الجانب الديني في نثر الرافعي، سعاد صالح عبد المطلب، «رسالة ماجستير» جامعة عين شمس ١٩٩٣.

ثانيًا: دراسات تُعنى بشعر الرافعي، وأكثرها يكتفي بدراسة ديوان الرافعي بأجزائه الثلاثة ويهمل ديوان النظرات لصعوبة التأتِّي إليه، ومن ذلك:

شعر مصطفى صادق الرافعي بين التقليد والتجديد، محمد بن علي الهرفي، دار المعالم الثقافية بالقاهرة ١٩٩٨.

مصطفى صادق الرافعي شاعرًا، محمد إسماعيل عبد الحميد إسماعيل، ماجستير بجامعة الأزهر ١٩٨٤.

ثالثًا: دراسات تُعنى بالتأريخ للرجل حتى لا تدهمه حالةُ الإهمال العمدي، فيصبح نسيًا مَنسيًّا، من ذلك:

حياة الرافعي، محمد سعيد العريان، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، ذاكرة الكتابة ٥٤، الطبعة الثانية ٢٠٠٤.

مصطفى صادق الرافعي حياته وأدبه حسنين حسن مخلوف، كتاب الهلال بمصر، العدد ٢٠٥ مايو ١٩٧٦.

مصطفى صادق الرافعي، الدكتور كمال نشأت، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، نوفمبر ١٩٦٨.

مصطفى صادق الرافعي فارس الكلمة تحت راية القرآن، للدكتور محمد رجب بيومي، دار القلم بدمشق، الطبعة الأولى ١٩٩٧.

مصطفى صادق الرافعي كاتبًا عربيًّا وأديبًا إسلاميًّا، الدكتور مصطفى الشكعة، الدار المصرية اللبنانية.

ومن أهم من عُنوا بأدب الرافعي شعرًا ونثرًا الدكتور مصطفى نعمان البدري؛ إذ له دراستان رائدتان أكاديميتان مُعَمقتان في أدب الرافعي، هما: رسالته للماجستير بعنوان: مصطفى صادق الرافعي الشاعر، مخطوطة بدار العلوم جامعة القاهرة، إشراف الأستاذ عمر الدسوقي ١٩٦٧ وتقع في (٤٨٩) ورقة.

وكذا: رسالته للدكتوراه، بعنوان الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، مخطوطة بكلية دار العلوم بإشراف الأستاذ عمر الدسوقي ١٩٧٤، في (٤٧٥) ورقة [٣].

وله دراسة ثالثة بعنوان: الإمام مصطفى صادق الرافعي، مطبعة دار البصري ببغداد، الطبعة الأولى ١٩٦٨.

ومن البيِّن أن الدراسات التي عُنيت بنثر الرافعي من وجهة أسلوبية قليلةٌ قليلةٌ، وربما كانت رسالة الباحث للدكتوراه وعنوانها «رباعية الرافعي في الحب والجمال دراسة أسلوبية» بحسب قول الأستاذ الدكتور محمد رجب البيومي: إنها أول دراسة تقتحم عالم الرافعي الأسلوبي في نثره، لما يتسم به المعمار الفني لنثر الرافعي من سمات تحتاج إلى طول معاشرة، وصبر على المعاشرة التي تكتنف مثل هذه الدراسة، وقد كان الرافعي فوق كونه مبدعًا، مؤلِّفًا، نقَّادة، خاض معاركَ وصراعاتٍ مع أفذاذ الأدب العربي كالعقاد وطه حسين.. الأمر الذي جعله أكثر من غيره، في مرمى نيران نقدات خصومه، فقصد من ثَمَّ إلى تجويد أدبه وإبداعه، وكان الرافعي قد انتدب نفسه لرسالة، وطمح أحيانًا إلى ما يضيق عنه أجلُ إنسانٍ وإمكاناتُ مبدع عانده زمانٌ؛ لذا جاء إبداع الرافعي ممتازًا على نحو ربما رغِبَ بسببه الدارسون.. عنه.

يشير الدكتور أنيس المقدسي إلى هذه الصعوبة الصارفة؛ فيقول:

«للرافعي أسلوب خاص في الإنشاء تسوده مسحة من الغموض أو التعقيد، وليس ذلك لسوء تركيب في كتابته، فقلمه ينسج العبارات نسجًا قويًّا لا وهن فيه ولا هلهلة.. على أن الذي يطالع مؤلفاته لا يسعه إلا أن يشعر بصعوبة في متابعة أفكاره؛ إذ كثيرًا ما يحتاج إلى أن يقف أمام عباراته يتأملها مليًّا لينفذ إلى فحواها، أو ليدرك أهدافها» (٤).

ولرابطة الأدب الإسلامي العالمية جهدٌ مشكورٌ في الاحتفاء بالرافعي، حين أصدرت عددًا خاصًّا مزدوجًا من أعداد مجلتها: «الأدب الإسلامي» فأنصفت الرجل، بعد أن أُهمل ردحًا طويلًا من الزمن، وربما كانت الرابطة هي المؤسسة الأدبية العربية الوحيدة بالعالم العربي التي عُنيت بالرافعي.

وعلى تعدد هذه الدراسات فإن النادر جدًّا منها هو ما حاول أن يخوض غمار خصائص أسلوب النص الرافعي، لصعوبة ذلك من ناحية، ولطبيعة الدارسين من ناحية أخرى؛ إذ لم يقارب مدونة الرافعي في الغالبية العظمى إلا إسلاميو الفكرة، مما حدا بهم قصدًا أو غفلة إلى التركيز على رسالة إبداع الرافعي الإسلامية والحضارية والفكرية أكثر من جوانب إبداعه الأخرى.. الهامة، الفريدة.

وأهم صعوبة تواجه الباحثين تتمثل في قلة الدراسات المثيلة أو المُقاربة التي تدرس النثر من وجهة إيقاعية [٦].

والحق أن الدراسات التي تُعنى بالنثر إجمالًا: يستوي في ذلك أن يتعلق الأمر بالرافعي أو غيره، قليلة قليلة.. [٧] إذا ما قورنت بتلك التي تتكاثر على دراسة الشعر، فقد «ظل النقاد والأدباء العرب منذ أقدم العصور حتى اليوم يوجهون جلَّ عنايتهم- إن لم يكن كلها- إلى الشعر وحده مما جعل النثر غريبًا على الكثيرين منا، لا يستطيع أن يتصوره التصور الصحيح أو المقارب للصحة» [٨].

ويرى الدكتور مصطفى ناصف أنه ربما كان سبب انصراف الدارسين العرب عن النثر إلى الشعر راجعًا إلى تخيلهم أن الشعر أدلُّ على جوهر عقولنا من النثر، إذ يقول:

«ما يزال الدارسون إلى يومنا هذا أكثر اهتمامًا بالشعر والشعراء. وكأنما خُيَّل إليهم ما خُيِّلَ إلى كثيرين في الماضي، أن الشعر العربي أدل على جوهر عقولنا من النثر»[٩].

وقد كشف «يوري لوتمان» بوضوح عن سبب إحجام الدارسين عن العناية بالنثر في مقابل اهتمامهم بالشعر، وهو عنده يتمثل في الصعوبة.. قَصَدَ صعوبة نمذجة النص النثري، يقول:

«إن مشكلة صعوبة بناء النماذج «الموديلات» التوليدية تعتبر دليلًا آخر في صالح التعقيد الكبير الذي تتمتع به البنية النثرية مقارنة بالشعر، فـــ.. إن نمذجة النص النثري الفني مهمة أكثر صعوبة، بل ولا تقبل المقارنة بنمذجة النص الشعري»[١٠].

تمهيد: [١]

أولًا: في مفهوم النثر الفني:

تطوَّر مفهوم الدال «نثر» في العربية من أصله الماديِّ إلى أن صار مصطلحًا أدبيًّا واضحًا مستقرًّا، له دلالته الخاصة، أما الأصل المادي، فهو «النثرة » وهي كما جاء في لسان العرب «النثرة: الخيشوم وما والاه.. والنثرة: طرف الأنف. والنثرة: فرجة ما بين الشاربين حيال وتَرة الأنف. والنثرة والنثلة: اسم من أسماء الدرع.. » وفي اللسان نصيًّا: «والنثر أن يستنشق الماء ثم يستخرج ما فيه من أذى أو مخاط» [٢].

وفي أساس البلاغة «ما أصبت من نثر فلان شيئًا، وهو اسم المنثور، في السكر ونحوه، كالنشر بمعنى المنشور. ومن المجاز: نثرت المرأة بطنها، وامرأة نثور، ونثَر الحمار والشاةُ نثيرًا: عطست وأخرجت من أنفها الأذى واستنثر مثلُه. ومنها: النثرة: وهي الدرع السلسة الملبس، ورجلٌ نَثِرٌ: مهذارٌ ومذياع للأسرار. قال نصر بن سيار:

لقد علم الأقوام مني تحلُّمي إذا النثِرُ الثرثار قال فأهجرا [٣]

والنثار بمعنى النثر أيضًا، وهو الفتات المتناثر من المائدة.

وفي القاموس المحيط «نثر الشيء ينثره نثرًا ونثارًا، رماه متفرقًا، كنثره فانتثر وتنثر، والنُّثارة بالضم، والنَّثر بالفتح ما تناثر منه».

ويرى الدكتور عثمان موافي أن «لفظة نثر في هذا الطور اللغوي، تعني الشيء المبعثَر المتفرِّق، ومن صفات الشيء المتفرق، الامتداد والاتساع، والشيء الذي يبدو بهذه الصفات، يُخيل للناظر إليه أنه كثيرُ العدد، ومن ثم، تأخذ دلالة هذه اللفظة معنى الكثرة. يقال: نثر الولد، أكثره، ثم تأخذ هذه اللفظة بعد ذلك دلالة معنوية، يقال: نثر الكلام أكثره، تشبيهًا له بنثر الولد، والرجل النثِر الكثير الكلام» (٤)

والحق أن الشيء المتفرق، إن صح اتصافه بالامتداد والاتساع.. فإنه يتسم كذلك بغياب النمذجة، كما يرى «يوري لوتمان» فالتشظي وغياب الضابط، أو اختفاء وربما خفاء النظام الجامع؛ سمةٌ أصيلةٌ لبنية النثر، ناتجة عن تفرقه وبعثرته.

والنثر من هذه الوجهة هو الكلام الكثير المتفرق، هذا المعنى هو ما دخل به دال «النثر» إلى بيئة الثقافة الأدبية «ثم اقتصر على الكلام الأدبي الذي يسمو على الكلام العادي، تعبيرًا ومعنى، ويستعملها النقاد والأدباء بهذا المفهوم، على أنها ذلك الكلام الفني غير المنظوم، الذي يقابل الكلام المنظوم» (٥)

ومن لدن قدامة وحتى اليوم، دأب الأدباءُ والنقاد على تعريف النثر في ضوء الشعر، فهم أحيانًا ما ينزعون بعض مقومات/ مكونات الشعر كالوزن والقافية عن الكلام ليكون نثرًا، وأحيانًا أخرى يجعلون النثر مجرد نوع مقابلٍ أو مختلفٍ عن الشعر، الذي حظيَ بتعريفات عديدة، وهو الأمر الذي أسهم في أن يظل النثر مجهولًا كبنية وإيقاع، فإنه وتأسيسًا

على أن «الشعر يطلق على الشعر، والنثر على ما ليس شعرًا، فإن النثر ظل مجهولًا كبنية وإيقاع» [٦]

وقد جاء في «نقد النثر» المنسوب إلى قدامة بن جعفر:

«إن سائر العبارة في كلام العرب إما أن يكون منظومًا وإما أن يكون منثورًا والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام» [٧] هكذا دون مزيد، وبضميمة هذا القول إلى تعريف قدامة الذائع للشعر وأنه «قول موزون مقفَّى يدل على معنى» [٨] يتجلى حَيْفُ النقد العربي للنثر، وانحيازه الواضح للشعر، بدءًا من تحديد الماهية، وانتهاء بالتنظير لعلوم البلاغة واستنادها الواضح في أمثلتها المختارة ونماذجها الداعمة على الشعر مع القرآن من دون النثر.

وقد ظل الوزن- ومعه القافية- هو الفارق الفاصل بين الشعر والنثر عند جميع النقاد العرب؛ فابن خلدون يقول بهذا، إذ يرى «أن لسان العرب وكلامهم على فنَّين في الشعر المنظوم، وهو الكلام الموزون المقفى، ومعناه الذي تتكون أوزانه كلها على روي واحد، وهو القافية، وفي النثر وهو الكلام غير الموزون» [٩]

وقد استقر في وعي النقد العربي استنادًا إلى ما ذهب إليه مؤلف «نقد النثر» وابن خلدون وأمثالهما أن النثر فن قوليٌّ، ليس منظومًا وغير موزون، وأنه يقابل فن الشعر.

وقد استند ابن رشيق إلى مزية الوزن ففضل كل شعر على كل نثر، داعمًا رأيه بالاتكاء على الدلالة المادية للنثر التي تعني البعثرة والتفرق، فقال:

«إن كل منظوم أحسنُ من كل منثورٍ في جنسه في معترف العادة، ألا ترى أن الدرَّ- وهو أخو اللفظ ونسيبه، وإليه يقاس، وبه يُشبَّه- إذا كان منثورًا لم يُؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي له كتب، ومن أجله انتخب، وإن كان أعلى قدرًا وأغلى ثمنًا، فإذا نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال»(١٠).

وفي العصر الحديث اهتدى النقاد العرب إلى مزيد جسور قائمة بين الشعر والنثر، تمثلت في الظواهر الفنية والجمالية المشتركة بينهما، فتواطأت تعاريفُ هؤلاء النقاد للنثر على أنه فنيٌّ أو جماليٌّ أو أدبيٌّ، دون أن ينالوا من الجدار الصلد العازل بين الفنَّين، يقول الدكتور محمد يونس عبد العال:

« النثر- أو المنثور- هو الكلام الفني الجيد، يرسله قائله أو كاتبه إرسالًا بلا وزن وبلا قافية» (١١) ومن قبل رأى الدكتور طه حسين أن «النثر الذي يمكن أن يعد أدبًا، والذي يمكن أن يقال إنه فنٌّ؛ فيه من مظاهر الجمال، وفيه قصد إلى التأثير في النفس» (١٢)

هذه الفنية أو الجمالية عملية إبداعية ناتجة عن صنعة بشرية بارعة، وهذه الصنعة المقصودة مما يتفق فيها الفنانِ (الشعر والنثر).. يقول «جيروم ستولنيتز»:

«إن الموضوع يكون عملًا فنيًّا، إذا كان نتاجًا لصنعة بشرية بارعة، وإذا كانت له جاذبية استاطيقية واضحة» (١٣)

هذه الصنعة أو القصد إلى الجمال والتأثير، والذي ينافي العفوية أو العشوائية أو التشظي، قطعت كل صلة للنثر عن مفهومه الماديِّ الأوليِّ، ودفعت به إلى مجال الأدب.. فصار مجالًا للدراسة الأدبية، وموطنًا لالتذاذ القارئ وإحساسه بالجمال، مستويًا في ذلك كله مع الشعر فنِّ العربية الأولِ.. يعرف الدكتور حسين نصار الكتابة الفنية؛ فيقول:

«هي الكتابة التي لا تصدر عن السليقة، ولا يقصد فيها صاحبها إلى مجرد الإفهام. الكتابة التي تروَّى صاحبُها في تجويد المعنى، وتأنَّى في اختيار اللفظ قبل إبرازها؛ لتخرج محبَّرة مجَّودة؛ لأنه لا يقصد منها الإفهامَ وحده، وإنما يقصد أيضًا إثارة اللذة عند القارئ، والإحساس بالجمال» (١٤)

إلى عين هذا الرأي يحدد الدكتور شوقي ضيف مفهومه للنثر الفني، وهو عنده:

«النثر الذي يرتفع فيه أصحابه إلى لغة فيها فنٌّ ومهارةٌ وبلاغةٌ» (١٥)

والحدود الفاصلة بين فنيِّ الشعر والنثر، ولأنهما منتميان معًا إلى الأدب والفن؛ ليست على الحقيقة صمَّاءُ، بل هي على الراجح شفافةٌ تسمح بتسرب أضواء كليهما للآخر، دون أن تنال من خصوصيته، بل لتدعمها، فالتخييل والموسيقى خاصتا الشعر، للنثر منهما حظٌّ ونصيبٌ،

فقلةٌ من النقاد فحسب، منهم «أدونيس» يرون أن: «ليس الفارق بين الشعر والنثر فارقًا في الدرجة، بل فارقًا في الطبيعة» (١٦)

وفي مقابل هذا الرأي، فإن هناك ما يشبه الإجماع على خلافه، فالوشائج والقربى بين الشعر والنثر جدٌّ وثيقة، يقول الدكتور عثمان موافي:

«إن كل فنٍّ منهما، نشأ مستقلًّا عن الفن الآخر، ثم أدى بهما التطور الأدبي بعد ذلك إلى الالتقاء في كثير من الصفات والخصائص الفنية» (١٧)

هناك إذن مواضع ائتلاف ومواطن اختلاف بين الفنَّين، فإنه:

«إذا كان بين النثر والشعر نوع من الاختلاف- يضيق أو يتسع- في الأشكال والألفاظ والأساليب والغايات، فإن بينهما نوعًا من الاتفاق أو التشابه في القضايا والمقاييس والاتجاهات، فكلاهما نوعٌ أدبيٌّ، يتميز بما يتميز به الأدب عمومًا، من فكر وخيال وعاطفة ولغة فنية إيحائية» (١٨)

وتأثير الشعر في النثر، واسترفاد الأخير من الأول بعض خصائصه وآلياته؛ أمرٌ مقررٌ، يتفق بشأنه نقادُ العربية تقريبًا، يقول الدكتور محمد فتوح أحمد:

«رفد الشعرُ الأجناسَ النثرية في الأدب العربية منذ البدايات الأولى لهذه الأجناس، فقد خالط الخطبة كما خالط الرسالة، واستعان به رواة الأخبار والقصاصون، كما قبس منه مدوِّنو التاريخ ونجوم حلقات السمر في مجالس الخلفاء» (١٩)

ويقول في الإطار ذاته الأستاذ محمد مريسي الحارثي:

«إذا كان جمهور النقاد قد ذهبوا إلى أن الشعر صناعة لها آلاتها التي تتوسل بها في بنائه، فإن النثر سيسترفد بعض تلك الآلات ليتوسل بها هو الآخر في صناعته المتعلقة بالمنتج الوجداني» (٢٠)

وربما كان لظاهرة الشعراء الكتّاب، ومنهم الرافعي، دورٌ داعم في انتقال آليات الشعر إلى محضن النثر؛ إذ مثلوا معبرًا وطيئًا ومهادًا وثيرًا نقل إلى النثر- وربما عندهم بالعكس كذلك- بعض تقنيات فنية أو مفاهيم جمالية من الشعر، خاصة إذا مارس هؤلاء الشعرَ قبل النثر في مسيرتهم الإبداعية. يذهب الدكتور سعيد منصور إلى أبعد من هذا؛ حين يرى أن:

«النثر الفني في الأدب العربي.. قد نهض على أكتاف الشعر وتربى في أحضانه، وكان الفن الشعري هو الجدول الذي يستقي منه النثر العربي، والمنبع الذي يصدر عنه» (٢١).

في ضوء ما تقدم يمكن فهم مقصد العميد الدكتور طه حسين حين عرف النثر الفني فقال: هو ما «لم يتحلل من قيود الشعر التحرُّرَ المطلق» (٢٢)

إن الفارق بين الشعر والنثر يبدو ماثلًا في الدرجة، وليس في الطبيعة، بمعنى أنهما يتماثلان في أصول ومفاهيم، لكنهما يتنازعانها إجرائيًّا على نحو مختلف، فيبدو حضورها فيها مختلفًا، والفارق على هذا نسبيٌّ لا

نوعي [٢٣] من هذه الأصول الأدبية: الشكل الفني والموضوع والإيقاع واللغة والتخييل، وعنها يقول الدكتور عثمان موافي:

«قد تأكد لي بالرغم من التقاء كل فن منهما مع الآخر في هذه العناصر؛ فإن كل واحد منهما يختلف عن الآخر في درجة اتصافه بكل عنصر من هذه العناصر الفنية على حدة» [٢٤]

ويرى «كوليردج» في السياق الداعم لكون الفارق بين الفنين في الدرجة لا في الماهية، أن: «النثر هو الكلمات في أفضل ترتيب، أما الشعر فهو أفضل الكلمات في أفضل ترتيب» [٢٥]

والفارق بحسب «كوليردج» هنا يكمن في امتياز الشعر عن النثر بأفضلية الكلمات.. وهو أمرٌ أقرب إلى أن يكون نسبيًّا، وليس موضوعيًّا، إذًا لا سبيل إلى معيار موضوعي شامل، يتفق عليه المعنيُّون بشأن أفضل الكلمات دائمًا.. هي أمور ذاتية انطباعية أكثر منها موضوعية منضبطة.

ويحسن عند هذا الحد الانتهاء إلى مفهوم للنثر الفني انتهى إليه الدكتور فتحي عبده في رسالته للدكتوراه عن «نقد النثر في التراث النقدي والبلاغي»؛ فقال:

«إن مفهوم النثر الفني.. هو: ذلك الكلام الذي تتوافر فيه القيم الجمالية المؤثرة التي توجد في الشعر، أو بمعنى آخر الذي تتوافر فيه الصفة الشعرية، ولكنه يفترق عن الشعر بالوزن، وإن لم يخلُ تمامًا من نوع خاص به من الوزن والموسيقى» [٢٦]

والنثر الفني بالمفهوم الأخير المختار قديمٌ، وجد قبل أن يتسمَّى باسمه، مارسه المبدعون القدامى دون أن يعرفوا له هذا الاسم، شأنهم في ذلك شأن الشعراء القدامى إذ نظموا قصائدهم صحيحة سليمة من الوجهة العروضية والنحوية، قبل أن يكون لعلمي العروض والنحو اسماهما؛ إذ لا يعني غيابُ المصطلح القطعَ بغياب المصطلح عليه. والنبي ﷺ وبعض صحابته (رضوان الله عليهم) كعلي (كرم الله وجهه) ومِن بعدهم التابعون، وتابعوهم كعبد الحميد وابن العميد أبدعوا نثرًا فنيًّا رائقًا رائعًا، ومن هذا النثر الفني القديم ما ورد بـــ «الوزراء والكتاب» للجهشياري، من أنه:

«حُكِي عن إبراهيم بن العباس أنه قال: ما تمنيت كلام أحد أن يكون لي إلا كلام عبد الحميد؛ حيث يقول: الناس أصناف مختلفون، وأطوار متباينون، فمنهم عِلْقُ مَضِنَّةٍ لا يُباع، ومنهم غِلٌّ مَظنة لا يُبتاع.

وقال عبد الحميد: العلم شجرة ثمرتها الألفاظ، والفكر بحر لؤلؤه الحكمة» (٢٧).

والرافعي في العصر الحديث واحدٌ من أفذاذ العربية ممن أبدعوا نثرًا فنيًّا إبداعيًّا، وتأليفيًّا، وتأريخيًّا، ونقديًّا، والدراسة تقف على معالجة واحد من نتاج نثره الإبداعي الوجداني، المعنيِّ بالمرأة والحب، هو «أوراق الورد» فما «أوراق الورد»؟

تمهيد ثانٍ: في أوراق الورد:

بدأ الرافعي حياته شاعرًا ثم تحول إلى النثر (٢٨)، إن لم يكن بالكلية على نحو مطلق، فبشكل نسبيٍّ واضح، وقد نشر الرافعي الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٣ والثاني في العام التالي، والثالث في ١٩٠٦ وأصدر ديوانه الثاني «النظرات» في ١٩٠٨ وحينما أعلنت الجامعة الأهلية في هذا العام عن مسابقة في تأليف كتاب يؤرِّخ للأدب العربي، يدرس فيما بعد بالجامعة، عكف الرافعي على تأليف كتاب للمشاركة في المسابقة، وأخرج بالفعل: كتابه تاريخ آداب العرب في ١٩١١.

وهجرة الأدباء الشعر إلى النثر، أو تحولهم النسبي أو المطلق عن الأول إلى الثاني قديمة، تستوجبها ظروف ذاتية أو مجتمعية، يقول أبو إسحق القرى المتوفى ٥٢٤هـ» موضحًا سبب هجره لنظم الشعر:

قالوا تركتَ الشعرَ قلتُ ضرورةً   بابُ الدواعي والبواعث مُغلق
لم يبقَ في الدنيا كريمٌ يُرتجى   منه النوالُ ولا مليحٌ يعشَق[٢٩]

أما عن أسباب تحول الرافعي النسبي عن الشعر إلى النثر، فعديدةٌ، منها:

(١) أنه لم يجد في الشعر متسعًا لبسط المعاني، يقول:

«ومن نكد الشعر العربي أنه لا يتسع لبسط المعاني، فإذا بسطت المعاني فيه وشرحت سقطتْ مرتبتُه من الشعر وأصبح نظمًا كنظم المتون في الأكثر، وهذا هو ما صرفني من الأول إلى الكتابة ووضْعُ حديث

القمر والمساكين وغيرهما، فإن هذه الكتب هي شعر ولكنه في غير الظروف الموزونة» (٣٠)

(٢) أن الرافعي الدَّيِّنَ المحافظ انتدب نفسه لرسالة تمثلت في مواجهة الهجمة التغريبية الفكرية من دعاة التجديد التي زامنت حياته، والشعر لا يسعفه على مجادلة أنصار الهجمة أو محاورتهم أو بسط أفكاره، وكما يرى الدكتور طه حسين؛ فإنه «لا يستطيع الشعرُ بحالٍ أن يعبِّرَ عن الرأي السياسي، وأن يبسط الرأي الديني والفلسفي، وأن يقص التاريخ قصصًا واسعًا مفصلًا» (٣١) وعليه فلم يكن للرافعي بُدٌّ من الانصراف- ولو إلى حين- عن الشعر إلى النثر للمحاورة والمناظرة والذبِّ عن عقيدته ومذهبه.

(٣) ويرى الباحث- بعيدًا عن المصادرة على الرأي- أن من أسباب هذا التحول أن الشعر أحيانًا ما كان يتأبَّى على الرافعي، فلا تسعفه أداتُه عليه، فيأباه الرافعي هو الآخر (٣٢) مثله في ذلك كالخليل بن أحمد الفراهيدي، عروضي العربية الأكبر، إذ كان الخليل يقول عن إخلاله بالنظم: «يأباني جيدُه، وأأبى رديئَه» (٣٣)

والرافعي الناقد المُعارك الخَصِم لعديد من جهابذة النقد الحديث كالعميد والعقاد والخبير بدروب الشعر علمًا ووعيًا، يربأ بإبداعه الشعري أن يكون مطعنًا عليه، وقد كان من المفضل الضبى قديمًا مثل ذلك، فحين «قيل له: لِمَ لا تقولُ الشعر وأنت أعلم الناس به؟

قال: علمي به يمنعني من قوله، وأنشد:

أبى الشعر أن يفيــئ رديئه ... عليَّ، ويأبى منه ما كان مُحكما
فيا ليتني إذ لم أُجد حَوْكَ وَشْيِهِ ... ولم أَكُ من وُشَّائه كنت مفحما [٣٤]

وقد أصدر الرافعي من إبداعاته النثرية التأليفية خمسة كتب بخلاف «كلمة وكليمة»، ومقالاتِه الصحفيةِ التي صدرت فيها بعد في ثلاثة أجزاء بعنوان «وحي القلم» والخمسة هي: حديث القمر، ورسائل الأحزان، والسحاب الأحمر، وأوراق الورد، والمساكين. والخماسية أقرب إلى روح الشعر منها إلى النثر؛ لما حازته من مزية تخييل وإيقاع ودقة ورقة وجمال. وشعرية الرافعي خاصة في الرباعية «دون المساكين» أقرها المنصفون للرافعي والمتحاملون على سواء [٣٥].

ومن الجليِّ أن سببين يُسألان عن تسرب روح الشعر إلى نثر الرافعي:

أولهما: يعود للرافعي المبدع؛ إذ يجمع بين الكتابة والشعر، وهؤلاء «ممن يجمعون حرفة الكتابة ونظم الشعر.. «لهم» سماتٌ فنية خاصة بهم في نثرهم، ويبدو تأثير الشعر فيها» [٣٦] والرأي ذاته يراه الدكتور الغذامي، إذ يقول: « الشاعر الذي أدمن الشعر، وتلبس بسياقاته وشفراته تظل نفسه مسكونة بالشعر حتى وإن كتب نثرًا أو رسالة شخصية؛ حيث يتجاوز السياق الشعري سياجه، ويتداخل مع سياق النثر، فيغرس فيه شيئًا من شفراته» [٣٧]

ثانيها: يتصل بالموضوع، أعني الغزل والحب، وهو ما يقتضي أن يعبر عنه على نحو جمالي شعري مغنًّىً موقَّع، فـ «النسيب من الموضوعات التي احتكرها الشعر عند العرب، وتلك نزعة طبيعية، فإن النسيب والغزل أرق ألحان الغناء، وذلك يفرض أن تؤدَّى تلك المعاني في كلام موزون مقفى» (٣٨)

إن اختصاص موضوع النسيب أو الغزل بالشعر عند العرب من قديم؛ جعله موضوعًا شعريًّا بامتياز، وحينما يحاول أديبٌ معالجته نثرًا، فإنه يستصحب مع الغرض بعضًا من تقنيات شعرية.. يقول الدكتور محمد يونس عبد العال:

«إذا ما تعمد الناثر أن يعرض في كتابته إلى موضوعات تُعدُّ من أخص الموضوعات بالشعر كالنسيب مثلًا، فإنه بذلك يقترب من الشعر، وإذا ما صنع لكتابته أسجاعًا وجناسات وضروبًا من الإيقاعات كالمزاوجات وغيرها، فإنه يقترب اقترابًا أشد من الشعر وخصائصه الفنية» (٣٩).

وقد صدر «أوراق الورد» في ١٩٣١ ولم يصدر للرافعي بعده إلا «وحى القلم» في ١٩٣٤، و «أوراق الورد»: «صورة فنية بارعة، تجتمع فيها الفكرة، وينتظم الأسلوب وتتضح الغاية، وتقوم الدعوة والاعتقاد وتشرق البلاغة الجديدة في بيانها الوليد. وما حفل به أوراق الورد من قيم الحب وأعراف الجمال، وانثيال الأفكار، وتداعي المعاني، وزحام الصور البيانية وتنسيقها؛ يُعدُّ زينة كتب الرافعي كلها» (٤٠)

ويحوي «أوراق الورد» (٤٩) تسعة وأربعين قطعة فنية راقية، لكل منها عنوانٌ دالٌّ، هذا بخلاف تصوير لمحمد سعيد العريان، وفاتحة وصدر من التاريخ ومقدمة، وثلاثتها للرافعي، في مقدمته يعرض لسبب التسمية بـــ «أوراق الورد»؛ فيقول:

«ما أرى هذا الحب إلا كورق الورد في حياته ورقته وعطره وجماله، ولا أوراق الوردة إلا مثله في انتشارها على أصابع من يمسها إذا جاوز في مسّها حدًّا بعينه من الرفق» (٤١)

وفيها يثبت الرافعي اتصال الحب والجمال بالصورة الشعرية والموسيقى والألحان اتصالًا كأنه عضويٌ لازمٌ، إذ يقول:

«وإلقاء الحب الصحيح في قلب من خاطره الهوى، معناه إيحاء الفن على صاحب ذلك القلب يفهم به الصورة الشعرية الجميلة التي يلبس منها الحبيب جماله، فيرى كيف يجيء كل شيءٍ من حبيبه كأنه في وزن من الأوزان حتى لكأنَّ هذا الشكل المحبوب إن هو إلا لحن موسيقيٌّ خُلق إنسانًا يجاوب بعضُه بعضَه» (٤٢)

وفي «أوراق الورد» يتعاقب الشعر والنثر (٤٣) وفيه قصائد شعرية (٤٤) ورسائل نثرية، هي الغالبة عليه. وفيه نصوص يجتمع فيها النثر والشعر معًا، وفي الغالب يبدأ هذه النصوص بالشعر، مثل: وزدتِ أنك أنتِ، رسالة للتمزيق، رسالة الابتسامة، يا للجلال، الغضبى، النجوى.

وفي مرة وحيدة أنهى بالشعر رسالته، في «شجرات الشتاء» وفيها يقول:

«أين الجزء المُسكر في الكأس إلا مع غير المسكر فيها؟ وأين المرأة الجميلة إلا مع مكروهاتها يغرّك منها ما يغرُّ؟

لهفي لأشجار المحـــــبـــــــةِ مرَّ فصلُ ربيعها
جدَّ الهوى في عرسها ليجدَّ في تقطيعهــــا..!
كلُّ الفُتوق لها الرقـــاع، ترمُّ من تصديعهـــا
وإذا تمزَّقتِ المحبـــــبةُ، حِرْتُ في ترقيعها» (٤٥)

ونادرًا جدًّا ما تخلل الشعرُ الرسالة النثرية، وذلك ما كان مرة يتيمة في «رسالة الطيف» وفيها يقول الرافعي:

«عاد الحب أكبر من كلمة، ورجع الرضا أكثر من ابتسام الشفتين، وصارت الأذرعُ حدودًا بعد أن كانت على فضاء وفراغ وحيًّا طيفُها وسلَّم.

حيًّا وسلَّمَ ثمَّ صافح تاركًا يدَهُ على الكبدِ التي أدْماها
وأتى ليعتذر الغـزالُ ولجلجتْ كلماتُ فِيه، ففي فمي أخفاها
ودنا ليغترف الهـوى فتهالكت أسرارُه، فرمتْ بـه فرماها
قلب الحبيب متى تكلَّمَ لم تجدْ كَلِمًا، ولكنْ أذرُعًا وشِفـاها

وانتهى حلم الصلح لتوِّه لحظة شعرت أنه ابتدأ..» (٤٦)

وبـ «أوراق الورد» من النثر الشعري (٤٧) كثيرٌ، منه ما جاء في رسالته: «في معاني التنهدات» وقد صفَّها على هيئة الشعر الحر، وفيها:

« تسكن قلبي رغبة ما أرها تتحقق له فيتخلى عنها.

ولا هو يتخلَّى عنها إذ لا تتحقق له

هي بعضُ الممكنات الخيالية التي لا تخرج أبدًا من القلب، وكيف تخرج منه ولا مكان لها في الواقع؟ القلب وحده مكان المستحيل!» (٤٨)

من ذلك أيضًا ما أنهى به حديثه عن البحر مخاطبًا حبيبته، إذ يقول:

«رأيت فيه كلَّ هذا؛ لأن مثل هذا كله في جمالكِ أنت وفي معانيك

فأنت بجمالك المشرق لمعة من نهاري

وأنت بعواطفك رحمة من الله لولاك لجفّ

وأنت بحسنك لؤلؤة كلها وضعٌ واحدٌ في الحسن

وأنت دائمة الترجرج في خواطري، دائمة الانسكاب في قلبي

وأنت لا تحتملين أن أضع شاطئًا لإرادتك

وأنت، أنت، أنت» (٤٩)

وبأوراق الورد قطع منثورة، هي للحكمة أقرب، صاغها الرافعي بقلبه وعقله وأخلاقه، لا بلسانه، فصادفت الكلمات حقائق وجود

ونواميس كون، وجميعها تحكي من المعاناة بشتى ألوانها، وقد بدا الرافعي خبيرًا بها، غارقًا فيها، مهمومًا منها، من ذلك أقواله:

ما هي بقسوة فيك إن لم تقوَ أول شيءٍ على الألم

الدموع أوهى من أن تهدم شيئًا، ولكنها تهدم صاحبها

كل الأماني التي لا تُحقَّق، هي وجودٌ مخنوق في القلب

من تهكُّم السعادة على الناس أنها دائمًا في غير الوجود إلى أن يُوجد.

أما الهوى فلم يخلق الله شيئًا كلُّ هلاكه في قوته غيرَه (٥٠)

لهذا كله أرى «أوراق الورد» عملًا جديرًا بدراسة تكشف عن خصائص أسلوبه، أنتقي منها جانبًا واحدًا فاعلًا؛ هو الجانب الإيقاعي.

الفصل الأول: الإيقاع في النثر

المبحث الأول: الإيقاع بين الشعر والنثر:

يشبه النثرُ الشعرَ في أشياء، ويخالفه في أخرى، فهما في الأولى صنوان، وبالأخرى غير صنوان، وإن سقاهما المبدعُ من معينٍ واحد، وفي تراثنا ومدونة نقدنا الحديث «وُجدت نصوص تشير إلى اشتراك الشعر والنثر في كثير من الخصائص، وفي الوقت نفسه وجدت نصوص تحاول التفريق بينهما، وليس في ذلك تناقضٌ؛ فاشتراكهما في الخصائص إنما هو اشتراك في خصائص الجنس الأدبي عامة، أما افتراقهما في بعض الخصائص، فافتراق في الخصائص النوعية لكل نوع من الأنواع تحت ذلك الجنس» [١]

الفنَّانِ إذن ليسا متطابقَيْن وإلا صارا فنًّا واحدًا، وهذا ما لم يكن، فالثابت «أن النثر والشعر فنَّان من فنون القول، يتميز كلٌّ منهما بخصائص فنية تميزه عن الآخر، وهما يتفقان في أشياء ويختلفان في أشياء أخرى، فهما يختلفان في نوعية الموسيقى التي يقوم عليها كل منهما، كما يختلفان في طريقة استخدام الخيال والموضوعات، والرمز واللغة، وكل منهما يمثل جنسًا أدبيًّا مستقلًّا عن الآخر ومتميزًا عنه، ومن الخطأ أن يُشار إليهما على أنهما فن واحدٌ، لا فرق بين أحدهما والآخر» [٢]

وقد عدَّد «أدونيس» فروقًا ثلاثة بين الفنَّيْن تنطلق- كما يرى- من طبيعتهما المختلفة، فقال:

«مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية؛ تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر، أول هذه الفروق: هو أن النثر اطِّراد وتتابع لأفكار ما، في حين أن هذا الاطراد ليس ضروريًّا في الشعر. وثانيها: هو أن النثر ينقل فكرة محددة، ولذلك يطمح أن يكون واضحًا، أما الشعر فينقل حالة شعرية أو تجربة، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته، والشعر هنا موقف، إلا أنه لا يكون منفصلًا عن الأسلوب، كما في النثر، بل متحدٌ به، ثالث الفروق هو أن النثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة، بينما غاية الشعر هي في نفسه، فمعناه يتجدد دائمًا بحسب السحر الذي فيه، وبحسب قارئه» (٣)

وهذا الذي ذهب إليه «أدونيس» يخالف ما يكاد يمثِّل إجماعًا بين المعنيين بشأن نظرية الأدب، والبحث في خصائص الأنواع والأجناس الأدبية، إذ تذهب الكثرة الكاثرة من هؤلاء إلى أن الخلاف بين الشعر والنثر كميٌّ شكليٌّ، وأن المشترك بينهما أعظم من مواضع الاختلاف والإيقاع ذاته مشتركٌ بينهما. يرى الأستاذ محمد الصالحي أن انتساب الفنَّين للأدب، وكونهما قطبي العملية الإبداعية يجعلهما «يمتلكان خصائص فنية مشتركة» (٤)

ويرى الأستاذ عبد اللطيف الوراري أن الخلاف بين الفنَّين «لم يكن.. خلافًا عضويًّا وجوهريًّا تحدده الفروقات النوعية لغة وصورة وإيقاعًا، بل كمي وشكلي يتم اختزاله في خطاطة العروض» (٥)

ويؤكد الدكتور عثمان موافي انحصار هذا الاختلاف في الدرجة لا في النوع، وبخاصة فيما يتعلق بالإيقاع؛ فيقول: «من السمات التي يشترك فيها الشعر والنثر الفني، الوزن والإيقاع، اللذان يحدثان في الكلام ضربًا من التنغيم، تلذ له النفس، وتطرب له الأذن. وهذه الخاصية تبدو بشكل واضح في الشعر عنها في النثر» (٦)

ويُنظر إلى «ابن سينا» بما هو: «أول من ذكر مصطلح الإيقاع» (٧) بمدونة النقد العربي، وقد نشأ مصطلح الإيقاع «أساسًا في الموسيقى، باعتباره تنظيماً للشق الزمني منها، غير أن ظاهرة الإيقاع ظاهرة شائعة في كل الفنون» (٨)

وللإيقاع أهمية كبرى في الفنون جميعها، وتتأسس هذه الأهمية على كونه:

«أهم أدوات التذوق الأدبي التي يسعى الباحث إلى الإمساك بها» (٩) وهو كما يرى الدكتور السعيد الورقي «كعملية ضرورية.. تأكيد قوي لمعنى الكلمات، وضغط على الانفعال والأفكار بواسطتها، فهو من ثمَّ يعني حقيقة أغلب الحركات التأثيرية» (١٠) ومع أن الإيقاع «هو قوة الشعر الأساسية.. (فـ) هو غير قابل للتفسير» (١١) وهنا تكمن المشكلة؛ فمراوغة الإيقاع وصعوبة تنميطه أو نمذجته؛ دفعت إلى القول بأنه «من العبث محاولة القبض على جوهر الإيقاع الشعري» (١٢)

والإيقاع في الكون والحياة «ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة أو المتآلفة المنسجمة، كما عرفها في

حركة الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي؛ فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية بما يوفره لها من توازن وتناسب وانتظام» (١٣)

وهذا المعنى لم يكن حكرًا على الثقافة العربية، فأتت به بدعًا من القول، وإنما هو مما يشترك فيه العرب والغرب، إذ يؤكد هذا المعنى «غيورغى غاتشف»، فيقول:

«إن الإيقاع يمكن أو يوحي به ضجيج البحر في تكراره، والخادمة التي تصفق الباب كل صباح، ثم تكرر ذلك وتدور تاركة وقع خطواتها في وعي، وحتى دوران الأرض الذي يتناوب عندي» (١٤)

والإيقاع كما هو ظاهرة كونية، فإنه ظاهرة إنسانية لها في بدن الإنسان حضور واضح، هو الذي دعا إلى استحسان صورته، إذ خُلق في أحسن تقويم، ومن قديم أشار إلى ذلك أبوعلى مسكويه في «الهوامل والشوامل»؛ فقال:

«أما سبب الاستحسان لصورة الإنسان، فكمال في الأعضاء وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس» (١٥)

فالتناسب بين الأجزاء كملمح إيقاعي، هو أمر يصاحب الإنسان في حله وترحاله، إذ هو شيء قائم في كيانه، وذلك عين ما التفت إليه الدكتور عبد الفتاح نافع، إذ يقول:

«فالإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام وبين النوم واليقظة انتظام. إن كياننا الجسماني ذو طابع إيقاعي؛ فالإيقاع في الحياة الإنسانية مرتبط ارتباطًا وثيقًا بطبيعة الحياة والقلب والتنفس» [١٦]

لكل هذا بدت «النزعة إلى الإيقاع، والانسجام الصوتي؛ غريزية في الإنسان» [١٧]

وقد نتج عن استقرار الإيقاع بالكون والحياة، وتمثله جليًّا في الإنسان: مظهرًا وجوهرًا؛ أن صار الإيقاع «خاصية أساسية مشتركة في كل الفنون» [١٨]

أما الدكتور جابر عصفور، فيرى: «أن الإيقاع الموسيقي يلتقي والوزن الشعري في مبدأ التناسب من حيث هو مبدأ جوهري في كل أشكال الفن وأنواعه» [١٩]

وقد ذهب كثيرون إلى أن «الإيقاع ظاهرة ملازمة للكلام» [٢٠]

وإلى أن «الإيقاع مسألة أولانية في كل خطاب، وليس في الشعر فحسب» [٢١]

وإلى أنه «لا لغة أدبية دون إيقاع مهما قلت درجة ظهوره فيها» [٢٢]

وعلى الرغم من هذا التمركز الكوني والإنساني لظاهرة الإيقاع، ورغم هذا الإجماع على أهميته وضرورته؛ فقد ظلت مظاهره مبعثرة في مباحث علوم مختلفة، وغاب ما يمكن أن يُشكل نظرية إيقاعية مكتملة

تصلح لهذه الفنون جميعًا، أو يمكن تطبيقها على الخطاب الأدبي بنوعيه، تقول دكتورة ابتسام حمدان:

«مع أن الإيقاع الشعري والبلاغي لم يتبلور في الفكر العربي كنظرية أو كمبدأ متميز، ولم يبرز كمصطلح متعارف عليه، إلا أن مظاهره وأبحاثه كانت منتشرة في كتاباتهم، وفي تناولهم لمظاهر الجمال في فن القول بمختلف أشكاله» (٢٣)

وعلى الرغم من أن الإيقاع يأتي «في مقدمة الخصائص الجمالية للغة العربية» (٢٤) فإن مفهومه «بمعناه الحديث لم يكن واضحًا لدى القدماء» (٢٥) فقد طابق أكثرهم بين الإيقاع والوزن (العروض) فجعلوهما شيئًا واحدًا، ومن تلك الإشارات القديمة التي ساوت بين العروض والإيقاع ما ورد في: «الصاحبي في فقه اللغة» لابن فارس؛ إذ يقول:

«إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة» (٢٦)

وهل تتشكل الحروف هذه خارج الزمن؟! ويبدو بالنص أن ابن فارس كان قد اختصَّ الموسيقى بالإيقاع والعروض بالشعر، وحديثه عن الإيقاع والنغم يصلح تمامًا على الشعر كما يصلح على الموسيقى.

وقد أسهم الثعالبي بكتابه «سجع المنثور» في إثراء الاتجاه الإبداعي والتأليفي الهادف إلى التقريب بين النثر الفني والشعر والمزج الإبداعي بينهما» (٢٧)

ومنهج الثعالبي في الكتاب حين عاقب بين النثر والشعر، على نحو متميز، يسهم في الكشف عن الخصائص الإيقاعية المشتركة بينهما، وأولها السجع، إذ جمعهما في كل مرة على موضوع واحد، فبدا الاهتداء إلى التمايز والتشابه الأسلوبي بين الفنَّيْن ميسورًا.. الأمر الذي بدا معه الفنَّانِ قريبيْن لا متخاصمين. ومن أمثلة ذلك ما ورد في مفتتح الكتاب في باب الصفات الممدوحة:

«يقال فلان واسع الإفضال، جزيل النوال

محمود الخلائق، مأمون البوائق

بعيد من الأذى، صافٍ من القذى

مربع الجناب، دَرور السحاب

بيت الوفاء، ومعدن العطاء، وتاريخ السخاء، وملاذ الأولياء، وقاتل الأعداء

قد بلغ أقصى النهاية، وأوفى على كل غاية.

غيث إذا سما، وبحر إذا طما، وليث إذا عدا، وبدر إذا بدا

لما تَجلَّتْ لنا محاسنُهُ تَرْفُلُ في صورةٍ من النورِ

خَرَرْتُ من حسن وجهه صَعِقًا خُرور موسى لصاحب الطور» (٢٨)

وللنثر بالنص إيقاع جليٌّ بهيٌّ، يعتمد على السجع والجناس والتوازن وسواها، وربما فاق إيقاع النثر بالنموذج إيقاع الشعر. والحق أن في مدونة حل المنظوم وكذا عقد المنثور مواضع، تقفنا على إيقاعية النثر في مقابل

إيقاع الشعر.. وقريب مما ذكره الثعالبي ما ورد في «معجم مصطلحات الأدب» وأنه لما: «قال عبد الله بن الزبير يوم قُتل أخوه مصعب بن الزبير:

إنما التسليم والسلوة لحزماء الرجال، وإن الهلع والجزع لربات الحجال.

فقال أبو تمام:

خُلقنا رجالًا للتجلُّد والأسَى   وتلك الغواني للبُكا والمآتم» (٢٩)

وأوجه التشاكل بين القولين على اختلاف الجنس الأدبي أعظم بكثير من جوانب التباين.

وللتوحيدي في إمتاعه وكذا في مقابساته حديث عن الإيقاع، وعنه بين الشعر والنثر، فالإيقاع في «المقابسات»: «فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة» (٣٠)

وفي حديثه عن الإيقاع بين النظم والنثر يبدو أن الإيقاع عنده ملتبسٌ بالوزن، إذ يقول:

«من فضائل النظم أنه.. لا يُحلى بالإيقاع الصحيح غيره؛ لأن الطنطنات والنقرات والحركات والسكنات لا تتناسب إلا بعد اشتمال الوزن والنظم عليها ولو كان فعل هذا بالنثر كان منقوصًا، ولو لم يفعل هذا بالنظم لكان محسوسًا» (٣١)

ومن الثوابت التي اتفق عليها الباحثون بشأن الإيقاع ما ظهر أثره في التمييز الواضح بين الإيقاع كمفهوم مركزي شامل وبين العروض والوزن، فـــ «الإيقاع أعم من الوزن، والوزن أخصُّ منه» (٣٢) فعلاقة الوزن بالإيقاع هي علاقة الجزء بالمفهوم المهيمن الكلي الشامل، وإذا وهِمَ بعضٌ أن الإيقاع ينتج عن العروض؛ فالحق أن «الإيقاع يشتمل على أنظمة عديدة، العروض أحدها» (٣٣) فالإيقاع «يمثل مفهومًا موسيقيًّا أكثر اتساعًا يشتمل إلى جانب الوزن- على أنظمة صوتية أخرى قد تعتمد على الكم، كما في حالة الوزن العروضي، أو الارتكاز كما في حالة النبر، وقد تتأسس على بعض الظواهر البلاغية مثل الترصيع والتجنيس الداخلي والتقسيم، والمقابلة والمطابقة، إلى جانب بعض الظواهر الصرفية التي يمكن أن نطلق عليها «التطابق الصرفي» (٣٤)

وقد حصر الدكتور سيد البحراوي التمايز بين الإيقاع والوزن في ناحيتين:

«الأولى: أن الظاهرة الصوتية ليس من الضروري أن تكون مقاطع أو حركات وسكنات أو نبرات كما في تحديد الوزن، بل يمكن أن تكون سكونًا مثلًا والثانية: أن طبيعة التوالي في الإيقاع فيها قدر من الحرية لا يتوفر في الوزن؛ لأن الشاعر يستطيع أن يحددها كما يشاء بشرط أن يكون التوالي موجودًا وعلى نظام ما.

وهذان التميزان للإيقاع Rhythm يضعانه مباشرة في جانب الحرية، بينما يظل الوزن في جانب الثبات والتقييد» (٣٥)

العروض إذًا أو الوزن أكثرُ- وربما هو الوحيد- منابع الإيقاع قابليةً للضبط والتحكم، ومن ثم يمكن تدريسه وتعلُّمه، أما باقيَ المنابع فعصيَّةٌ على الضبط، وتتسم بالبكارة والذاتية في كثير من الأحيان؛ لأنها تكون وليدة الموقف والسياق.

ماهية الإيقاع:

الإيقاع «مصطلح غامَتْ رؤيته» [٣٦] وقد جاء تصور بعض النقاد له ضبابيًّا، أو ساميًا محلقًا بحيث لا يُهتدى إلى مقصد قائله بيسر، ذلك ما نجده في قول أدونيس:

«الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم: القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها- هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة. إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة» [٣٧]

ويرى الدكتور علي يونس أن اضطرابًا ما شابَ تعريفَ علماء العربية للإيقاع، كغيره من مصطلحات تباينت تصورات النقاد بشأنها، كالقافية والنبر [٣٨]

فالإيقاع عند الدكتور عز الدين إسماعيل هو: «حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية.. الإيقاع هو التكوين الصوتي الصادر من الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضًا يصدر عن الموضوع، في حين يُفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل وهذا من الخارج» (٣٩)

والإيقاع عند الدكتور شكري عياد «ظاهرة تقوم على التكرار المنتظم، ويلعب الزمن فيها دورًا مهمًّا» (٤٠) أما الدكتور نعمان القاضي فالموسيقى عنده «معرفة جماعية، أي إنها من قبيل المعارف المشتركة وكذلك العروض وزحافاته وعلله وأحوال قوافيه، أما الإيقاع فهو عزف شخصي، أي إنه من قبيل الإبداع، وبقدر ما يكون للشاعر إيقاعُه الخاص وصوته الفردي يكون إبداعه وابتكاره وأصالته» (٤١)

وقد ردَّ صاحبا «معجم المصطلحات العربية» أصل كلمة الإيقاع إلى اليونانية، وأنها بمعنى الجريان أو التدفق، فقالا:

«والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع.. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعها، تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص.. ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التكرار أو التعاقب أو الترابط» (٤٢)

والإيقاع عند الدكتور محمد مندور «هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما، على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة، وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات» (٤٣)

والإيقاع على ذلك ظاهرة إبداعية تسعى إلى الائتلاف، وإن من طريق الاختلاف؛ يقول الدكتور مصطفى ناصف: «إن النسق الذي هو لب الإيقاع يتحرك بالاختلاف وإطاره الاتفاق» (٤٤)

ومن اللافت توافق تعبير النقاد في تصوراتهم للإيقاع بتكرير الحديث عن ملامح التكرار والرجوع (العودة أو التتابع أو الدورية) والانتظام والتناسب، وأن منابعه غير قابلة للتأطير أو النمذجة، فهو ذاتي ابتكاري بخلاف الوزن، يقول محمد الصالحي «إن الإيقاع دورية (Retour)، وتكرار، وتواز صوتي ودلالي، وتفاعل بين الوظائف اللغوية كلها مع حضور أكبر للوظيفة الشعرية» (٤٥)

والإيقاع على هذا النحو يشمل «مستويات اللغة كافة، الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي» (٤٦)

وهو عين ما استقر عند دكتورة ابتسام حمدان، فالإيقاع عندها «هو البوتقة التي تنصهر داخلها كل تلك العناصر والظواهر الفنية المشكِّلة للنص، على نحو يوجد بينها نوعًا من الانسجام والتلاؤم والتناغم الذي يعدُّ أهم أسس الجمال الفني، ولو افتقده النص لفقد هويته الفنية» (٤٧)

والإيقاع هو «تتابع منتظم لمجموعة من العناصر» (٤٨)

وقد انتهى الدكتور محمد بكر البوجي في دراسته عن الإيقاع ودلالته؛ إلى أن مفهوم الإيقاع يتمثل في أنه.. «يشمل مستويات اللغة المختلفة: الصوتية، والتركيبية، والدلالية، والموسيقية، والنفسية.. فالإيقاع هو الانتظام والاتساق بين جميع مستويات اللغة» (٤٩)

ويرتبط الإيقاع بالتوقع، فجماله في ارتباطه بالزمن يكمن في توافق توقع المتلقي مع ما كان من إيقاع النص قائمًا، فالإيقاع هو «تكرار ضربة

أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم على نحو تتوقعها معه الأذنُ كلما آن أوانُها» (٥٠) والشأن في الإيقاع «ينبغي ألا نتصوره على أنه في الكلام ذاته وإنما هو في الاستجابة التي نقوم بها» (٥١)

وللإيقاع أثر ثلاثي ممتعٌ «عقلي وجمالي ونفسي، أما عقليًّا فلتأكيده المستمر أن هناك نظامًا ودقة وهدفًا في العمل، وأما جماليًّا فلأنه يخلق جوًّا من حالة التأمل الخيالي الذي يُضفي نوعًا من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله. وأما نفسيًّا فإن حياتنا إيقاعية: المشي والنوم والشهيق والزفير وانقباض القلب وانبساطه» (٥٢)

وتتمثل أبرز أصول الإيقاع وقواعده أو مقوماته أو منابعه في النظام (٥٣) والتكرار (٥٤) والتوازن والتماثل، فإن «النظام والتغير والتساوي والتوازي والتلازم والتكرار؛ هي القوانين التي تتمثل في الإيقاع» (٥٥)

ولأن القيم المجردة للجمال واحدة، مما يتفق بشأنه؛ فهي تنتهي إلى مظاهر إيقاعية، ليس في الشعر وحده بل في فنون التشكيل الزخرفي كذلك، يقول الدكتور نبيل نوفل:

«إن القيم المجردة للجمال كالتكرار والتوازن والتقابل والتوافق؛ تمثل قيماً موحدة بين الشعر العربي والتشكيل الزخرفي في الفن الإسلامي» (٥٦)

إلى مثل هذه المبادئ العامة تشير دكتورة ابتسام حمدان، فتقول:

«هناك مجموعة من القيم الحركية ذات صبغة كيفية وكمية تخضع في تركيبها وتشكُّلِها إلى جملة من المبادئ العامة التي تحقق التناسب والانسجام، مثل: [التكرار، المساواة، التوازن، التوازي، التدرج، التقابل، التضاد..] وتشكل في مجموعها الأسس الموضوعية للإيقاع» (٥٧)

ويرى الأستاذ محمود المسعدي في دراسته الرصينة الرائدة عن «الإيقاع في السجع العربي» أن: «الإيقاع له في العربية أصول وقواعد ومقومات واحدة، وإنما باختلاف صور تطبيقها تختلف ظواهرُه ومظاهرُه شعرًا وسجعًا ومزدوجًا، وبسوء تطبيقها يختلُّ قوامُه درجةً فدرجة، وبغيابها تمامًا ينعدم الإيقاع كليًّا، وينزل الكلام إلى درجة القول الخالي من كل صنعة وكل سمة فنية» (٥٨)

المبحث الثاني: إيقاع النثر «التأصيل والحدود»

قد طاف على بعض النقاد زيغٌ من الوهم قالوا معه بلا إيقاعية النثر، وربما كان ذلك ناتجًا عن غياب مفهوم واضح للنثر الفني، إذ كان «الشعر يطلق على الشعر، والنثر على ما ليس شعرًا، فإن النثر ظل مجهولًا كبنية وكإيقاع، ومن هنا ذلك الكم الهائل من أحكام القيمة التي ترمي النثر باللا إيقاعية» (٥٩)

وربما كان ذلك أثرًا من آثار طبيعة نشأة النثر الأولى التي لم تكن تُعنى كثيرًا بالإيقاع أو التصوير، إذ «كان النثر في أول نشأته لا يعتمد على وزن ولا قافية ولا إيقاع ولم يكن يحفل بالخيال أو التصوير ومع تطوره وبلوغه درجة عظيمة من النمو اتُّخِذَ وسيلة للتعبير عن بعض الأغراض التي كان يعبر عنها الشعر، كما استعار منه بعض مميزاته. فدخله الوزن والإيقاع والقافية على نحو ما نرى في السجع، وهو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير، مثال ذلك قول الثعالبي (٤٢٩ هـ): الحقد صدأ القلوب، واللجاج سبب الحروب. وأفضل السجع ما تساوت فِقَرُه في الوزن والتقفية والإيقاع. مثال ذلك قول الحريري (٥١٠ هـ): فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه» (٦٠)

إيقاع النثر إذن يستمد تقاليده وآلياته من أصول إيقاعية شعرية أو من خصائص العربية، اللغة الشاعرة، الأمر الذي لا يمكن معه أن يكون الإيقاع حكرًا على نوع أدبي دون آخر، ففي القصة والرواية فضلًا عن

النثر الفني كرسالة أو مقالة أو خطبة، يمكن أن نلقى ظواهر شعرية عامة وإيقاعية خاصة، فالحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية لم تعد صارمة كما كانت، والأنواع في سعيها للتطور، تقترب من بعضها أكثر مما تتباعد، ويبقى الاختلاف قائماً، فإيقاع الشعر يختلف عن إيقاع النثر، بل إن «إيقاع النثر المكتوب يختلف عن إيقاع (النثر المنطوق) الخطبة» (٦١)

الإيقاع موجودٌ في كلٍّ، لكنه مختلف التمثل، ومن الحق أننا «لا نستطيع أن نميز بين إيقاعات الشعر والنثر في الوسائل بسهولة؛ فليس لهما حدٌّ فاصل تمامًا، وأكثر من ذلك فإن إيقاع النثر قد صُمم بنفس الطريقة (Plan) ومن نفس المادة، وعلى نفس الأساس السيكولوجي لإيقاع الشعر، وقد حاول الدكتور عثمان موافي التمييز بين هذه الوسائل.. يقول:»صحيح أن النثر الفني يتمتع بلون من الإيقاع، شأنه في هذا شأن الشعر، ولكنه مع هذا، يختلف عن إيقاع الشعر، كمًّا وكيفًا ومصدرًا، فإيقاع الشعر من توالي المتحركات والسواكن في التفعيلة الواحدة، ومن تركيب بعضه مع بعض يحدثُ الوزن، بينما ينشأ الإيقاع في النثر من التناسب اللفظي أو المعنوي، بين بعض الألفاظ والعبارات ومن ضروبه السجع، والازدواج والجناس، والطباق» (٦٢)

ويتحقق الإيقاع «في الشعر باجتماع النبر مع عدد من المقاطع أو بانتظام طروء الحركة والسكون وفي النثر يكون الإيقاع ملحوظًا بتنوع الحركة، والجمل المتوازنة، وتنوع بناء الجملة وطولها، ووسائل الانتقال من فقرة إلى فقرة أو من جملة إلى جملة والرخامة وحسن الوقع على الأذن» (٦٣)

ويذهب الدكتور عبد الواحد لؤلؤة إلى تميز إيقاع النثر بكثرة التنوع، فعنده: «إيقاع النثر الجيد كثير التنوع» (٦٤)

ومن اليقين أن كثرة التنوع هذه تستند على الحرية (٦٥) التي يتمتع بها النثر دون الشعر لانتفاء ضرورة التزامه الوزن أو القافية، الأمر الذي تبدو معه في النثر بعض الظواهر البلاغية أوضح وأكثر إيقاعية منها في الشعر.. وعليه فإنه «إذا كانت الأنظمة البلاغية تنتج إيقاعًا مضافًا في الشعر؛ فإن هذا الإيقاع يكون أوضح ما يمكن في النثر، أو فلنقل في الصيغ غير العروضية من القول. فتلك الظواهر تصبح حرة، وغير مقيدة في النثر، لانتفاء القيد العروضي عنها، الذي يشبه حقلًا مغناطيسيًّا يخلق مجالًا حوله يؤثر على باقي المجالات النغمية الأخرى» (٦٦)

وإذا كان ما يميز الوزن الشعري عن إيقاع النثر أنه كميٌّ عددي مضبوط بالحركات والسكنات أو التفعيلات؛ فإن إيقاع النثر لم تفته الناحية الكمية، فاستخلص منها استيحاء لجوهرها ما يناسبه لا قياسًا على التفعيلة، وإنما قياسًا بالطول والقصر للجملة أو بالتناسب الصرفي، «فموسيقى النثر.. تقوم بداية على أن يكون الكلام مقسمًا إلى جمل لكل منها نهاية محددة، وأن يكون هناك تناسبٌ بين هذه الجمل كأن تكون متقاربة إما في الطول وإما في القصر» (٦٧) كما أن «التطابق الصرفي بين عناصر حدَّي التقسيم يؤدي إلى إيقاع ظاهر» (٦٨)

وقد جعل الدكتور عبد العزيز الموافي الظواهر البلاغية والصرفية بديلًا للعروض، حين علَّق على بعض ظواهر الإيقاع الصرفي، فقال: «وهنا يؤكد على نتيجتين أساسيتين:

الأولى: أن اللغة العربية لغة موقَّعة بطبيعتها نتيجة لازدحامها بالعديد من الظواهر البلاغية والصرفية التي تنتج إيقاعًا.

الثانية: أن تلك الظواهر من الممكن أن تحل بديلًا عن العروض» [٦٩] وهو يقصد ذلك في قصيدة النثر، ومن ثمَّ فلا حرج أن يصح ذلك كذلك في النثر الفني.

ومن قديم أشار ابن سينا إلى ذلك في مجال التفريق بين النثر الموزون والنثر العادي، إذ يقول: «وللعرب أحكام أخرى في جعل النثر قريبًا من النظم، وهو خمسة أحوال.

أحدها: معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر.

والثاني: معادلة ما بينها في عدد الألفاظ المفردة.

والثالث: معادلة ما بين الألفاظ والحروف، حتى يكون مثلًا إذا قال: بلاء جسيم، قال بعده: وعطاء عميم، لا عرف عميم.

والرابع: أن يناسب بين المقاطع الممدودة والمقصودة، حتى إذا قال: بلاء جسيم، قال بعده مثلًا: نوال عظيم، وإن كانت الحروف متساوية العدد.

والخامس: أن يجعل المقاطع متشابهة، فيقال بلاء جسيم، ثم لا يقال: منيخ عظيم، بل يقال: مناخ عظيم، حتى يكون المقطعان الممدودان يمتدان نحو هيئة واحدة، وهو إشباع الفتحة، وأما السجع وتشابه

حروف الأجزاء فهو شيءٌ لا يتعلق بالموازنة وهو خاصة للعرب، وله غناء كثير في اللفظ، وكل هذا لا يُخرج النثر إلى النظم» (٧٠)

والخلاف بين موسيقى النثر والشعر عند أكثر المحدثين كميٌّ نسبيٌّ «يكمن في أن موسيقى الشعر لها قانون يكفل لها تكرار الظواهر الصوتية في نسقٍ معين، وعلى فترات زمنية محددة.

إن الملمح الوحيد الذي يميز كل ما نسميه شعرًا عن كل ما نسميه نثرًا، هو إيقاع يتكون من تكرار النبرات على مسافات زمنية قصيرة متقاربة، يكمن فيها تأثير الأنماط المتكررة، والشعر يظهر وسائل فنية معينة مثل الوزن والقافية، ويحتوي النثر وسائل مشابهة ولكنها أقل تنظيمًا في ترتيبها» (٧١)

وقد يكون مظهر التناسب الإيقاعي بالنثر معنويًّا، لا لفظيًّا، بالاتكاء على المقابلة مثلًا، يقول الدكتور عثمان موافي:

«إن معظم كتاب النثر الفني في عصور ازدهاره.. كانوا يميلون في نثرهم إلى شيءٍ من الصنعة الفنية المحكمة التي تُحدث في الكلام نوعًا من الموسيقى والإيقاع يلذ له السمع، وتطرب له النفس.

وقد يكون هذا ناتجًا عن تناسب لفظي ما، بين بعض الكلمات والعبارات وقد يكون ناتجًا عن تناسب معنوي لا لفظي» (٧٢)

وقد مضى زمانٌ كان البديع وحدَه القادر على ابتعاث الموسيقى (٧٣) في النص النثري خاصة، إذ استقر الآن عند كثيرين أن «كل ظواهر اللغة قادرة على تشكيل الصورة الموسيقية» (٧٤)

وفي «أوراق الورد» للرافعي شيءٌ من تفكير طويل، اقتضاه منحى الرجل الإبداعي، وهو ما استوجب شكلًا إيقاعيًّا ما، يساعد على التذكر وعلى تماسك النص، وحمايته من التفكك، الأمر الذي يستقيم مع ما قرره «والترج أونج» حين يقول:

«يميل التفكير المطول- حتى عندما لا يكون في شكل شعري- إلى أن يكون إيقاعيًّا، بشكل ملحوظ؛ لأن الإيقاع حتى من الناحية الفسيولوجية يساعد على التذكر» (٧٥)

وفي خطوة بعيدةٍ لكنها صحيحةٌ، تنطبق على كثير من إبداعاتنا العربية المعاصرة، يرى «يوري تنيانوف» أنه «لدينا انطباع بأن النثر والشعر قد انتهيا في المراحل المتأخرة إلى تبادل إيقاعيتهما» (٧٦).

الفصل الثاني

إيقاع النثر في «أوراق الورد»

دراسة في خطاب المحددات والتقنيات

استرفد الرافعي كثيرًا من مقومات الشعر وعناصر إيقاعه في النثر الوجداني، وإخال أن أداة الرافعي الشعرية لم تكن إلا خبرةً اكتسبها، وقدرةً على النظم امتلكها؛ لتكون من بعدُ وسيلته الفنية التي لا يساميه فيها كاتبٌ حديث، فلئن نزل شعره عن مكانة شوقي وحافظ والبارودي، فلقد فاق نثره.. حتى عُدَّ به من «رادة المعاني وصاغةِ الكلام» [(١)]

لقد امتلك الرافعي من تمرُّسه بالشعر.. إبداعًا ونقدًا ما أسعفه ليكون فيما بعد من أبرز كتاب العربية في العصر الحديث.

وفضلًا عن معاني الرافعي الدقيقة، وموضوعاته الطريفة الرقيقة، وتخييله الراقي العميق، فإن من أبرز ظواهر الأسلوب الرافعي ما يكمن في إيقاع نثره.

وقد تعددت منابع الإيقاع الرافعي في «أوراق الورد»، وقد تمثل أبرزها في: السجع، الازدواج «التوازن»، التكرار ورد الجملة، والجناس، والمقابلة.[(٢)]

ويرى الرافعي أن تعاظم أثر الإيقاع، وتعدد مظاهره بأوراق الورد ناتج عن الموضوع، عن الحب.. يقول: «وإلقاء الحب الصحيح في قلب من خاطره الهوى، معناه إيحاء الفن إلى صاحب ذلك القلب فيرى كيف يجئ كل شيءٍ من حبيبه كأنه في وزن من الأوزان، حتى لكأن هذا الشكل المحبوب إن هو إلا لحنٌ موسيقي.. ويدرك بروحه ما حول كل شيءٍ من الجو الخيالي البديع المحيط به إحاطة الوزن الشعري بالكلمة والنغمة الموسيقية بالصوت» [٣]

*** أولًا: تقنية السجع**

درج البلاغيون العرب على تقسيم السجع على نوعين «عاطل ويسمى أيضًا الازدواج أو الموازنة ويكن باتحاد الفواصل، أي أواخر الجمل، بالوزن دون الروي، وإذا كان ما في إحدى القرينتين أو أكثره ما يقابله في القرينة الأخرى في الوزن خُصَّ باسم المماثلة والنوع الثاني هو السجع الحالي وله ثلاثة أضرب:

المطرف: وهو ما اتفقت فاصلتاه في الروي.

والمتوازي: وهو ما اتفقت فاصلتاه في الروي والوزن.

والمرصع: وهو ما اتفقت فاصلتاه في الروي والوزن وتساوت ألفاظ قرينته كلها أو بعضها»[١]

وفي السجع كثير من الشعر، ففيه شيءٌ من القافية وشيءٌ من الوزن، وقد ذهب بعض الدارسين المحدثين إلى أن «السجع والشعر كليهما لغة

انفعالية عمادها الوزن والقافية، (فـــ) السجع أسلوب شعري جنح إليه المبدعون من أزمنة مبكرة، وبلغ مبلغه من الذيوع في أدب المقامات لبديع الزمان والحريري وأضرابهما» (٢)

وللسجع درجات بأوراق الورد، أبسطها يكون بما يشبه سجع الومضة البارقة، أو سجع النغمة المنفردة، إذ يرد في موضعين، لا يزيد، أو ثلاثة بالأكثر، ويخفت أثر هذا السجع إيقاعيًّا حينما تنتهي فاصلتاه بحرفين متقاربين لا بعين الحرف، وذلك في قوله:

«لك ابتسامة ملحنة كأنها نشيد وَجْدٍ، يترقرق فيها صوتك الرخيم

الذي هو أيضًا تصوير الابتسامة بحروف ورنين» (٣)

فالأثر الإيقاعي الناتج عن التسجيع بين الرخيم ورنين أوليٌّ، يمثل أبسط مظاهر السجع بالأوراق، وأقوى منه إيقاعًا قوله:

«لا أجد الكلمة التي هي من جوارحي، ولا التي يقف عندها قلبي، ولا التي تقول لي أنا من لغتها، ولا الأخرى التي عليها أثر عينيها» (٤)

فالسجع الماثل بين «عليها، عينيها» بارز لتوافقهما صوتيًّا، وترافقهما مكانيًّا، فلا يفصل بينهما إلا.. أثر. أما سجع الضوء الباهر، أو سجع اللحن المناسب، فتتعدد مواضعه وتتقارب، ولا يكون ذلك إلا عن قصد ظاهر، وطلبًا لتنغيم بيِّن للمقطع الضامّ، وغالبًا ما يكون ذلك ساعة انتشاء الذات المبدعة، وطربها للمضمون الدلالي وسعادتها به، أو هيامها بالذات التي يخاطبها أو يحكي عنها، أعني: سياق الوَلَهِ والتدلُّه.. من ذلك قوله: في «زجاجة العطر»:

«يا زجاجة العطر، اذهبي إليها، وتعطَّري بمسِّ يديها، وكوني رسالة قلبي لديها.

وها أنذا أنثر القبلات على جوانبك: فمتى لمستك فضعي قبلتي على بنانها، وألقيها خفية ظاهرة في مثل حنوِّ نظرتها وحنانها، والمسيها من تلك القبلات معاني أفراحها في قلبي ومعاني أشجانها.

وها أنذا أصافحك، فمتى أخذتك في يدها فكوني لمسة الأشواق وها أنذا أضحك إلى قلبي، فمتى فتحتك فانثري عليها في معاني العطر لمساتِ العناق» (٥)

والسجع هنا يؤدي ما تؤديه القافية التناوبية بالشعر الحر الحديث، إذ تتغاير بين حينٍ وآخر، استجابة لنداء الدلالة، عامدة إلى تنامي النص، وتنوع الإيقاعٍ وتسارعه. والرافعي هنا يغاير من سجعاته (قوافيه) مع كل موضوع، فالقافية (السجعة) مع خطابه إياها (يا زجاجة العطر) هي (..ـــــــهـــــا) ثلاثًا هائية مردفة بالياء الملتزَمة، ذات وصل بالألف.

والقافية مع قبلاته المنثورة على جوانبها، هي (.. ـــــــــانها) هائية مردفة وذات وصل بالألف في كلٍّ، والقافية أخيرًا مع مصافحته إياها (ـــــاق) قافية مردفة بالألف.

الألف إذًا هي واحد من مشكِّلات سر إيقاع السجعات بالنص، ومعها يسهل التنهد وبث الآهات، فضلًا عن وضوح الرسالة، وإن لم تفهم عنه الزجاجة!

ومثل ذلك قوله:

«قرأت يا حبيبتي هذا الكتاب الذي لم تكتبيه. ونسمت شفتاي ذلك السر الذي فيه، وكدت أقول إنها هي السمات عطرها سحرتها في هذه الأوراق بسحرها، ولكني تأملت الأوراق الذابلة، فخيل إليَّ من ذواها وطيبها، أنها أجسام قبلات حارة احترقت على شفتي حبيبها!

وفهمت من العطر أن الرسالة مكاشفة بالحب أو مناسمة

ولكني فهمت من الذبول أنها معاتبة في الحب أو مخاصمة» (٦)

فالسجعة أو القافية، هي أولًا (ـــــيــه) في: (تكتبيه، فيه)

وثانيًا: هي (ـــرها) في: (عطرها، بسحرها)

وثالثًا: هي (ـــيبها) في: (طيبها، حبيبها)

وهي رابعًا وأخيرًا أرقى، إذ تأتي فيما يشبه القوافي المتجانسة، بين «مناسمة، مخاصمة».

وقد بنى الرافعي ورقة «في العتاب» بأوراق الورد كاملة على السجع؛ ليغيظ بها صاحبته، كما يقرر هو حين يقول في مفتتح الورقة: «لما انتهى فيه دلالها إلى الضجر، كتب إليها هذه الرسالة يؤلمها بها وجعلها على طريقة السجع التي كان يتراسل بها فحول الكتاب في القرن الرابع للهجرة وما بعده؛ لأنها هي تكره هذه الطريقة وتجد لها ألمًا في نفسها، ولذلك مضى بها مسجوعة إلى آخرها» (٧)

والسجع هنا ليس موظفًا لغرض إيقاعي صوتي فحسب، وإنما هو هنا سبيل المبدع الأول إلى مقصده الإبداعي، والورقة ممتدة، ليست من قصار أوراقه، بما يؤكد قدرة الرافعي- حين يلتزم السجع بها من أولها وحتى آخرها- على استثمار قوالب البديع إيقاعيًّا، وتمكنه منها.

ومما ورد من السجع بالورقة:

«وانتظرت رد كتابي، أو ورقة في شجرة عتابي، فما زالت تتقطع الساعة في الساعة ويلتقي اليوم باليوم، ويذهب اللوم إلى العتاب، ويجئ العتاب إلى اللوم، وكتابك على ذلك كأنه مغمى عليه لا هو في يقظة ولا هو في نوم.

ما هذا يا سيدتي وليس خيط عمري في إبرتك، ولا ما يتمزق من أيامي تصلحه «ماكينة الخياطة» بقدرتك، وإن كنت أنا أقل من (أنا) فلست أنت بأكثر من (أنت)، وما علمنا أنك مع القدر تحركت ولا مع القدر سكنت»

ويقول فيها أيضًا:

«هل أنا في (نغمات) حبك إلا (عود)، وهل صورتُ إلا حركات وجدك من قيام وقعود، وسل الدواة من أمدها..

والصحيفة من أعدها، وسل أنا ملَكَ كيف كانت تضغط علي كأنها تسلم على الحبيبة سلامًا ولا تحظ إليها كلامًا

وسل نفسك كيف كانت في حركـتي تضطرب

وقلبك كيف كان من كلمة يبتعد وفي كلمة يقترب».

والرافعي هنا يسعى إلى تشبيك تقنيتي الإيقاع الرئيستين: التكرار والسجع مع المقابلة، لإحداث نغمة إيقاعية متفردة، في موضع تتكاثف فيه منابع الإيقاع. ومما جاء جامعًا بين تقنيات التكرار والمقابلة والسجع قول الرافعي:

«وتتصرف به في دلالها وهواها تارة وضدها، فيراها حينًا كما ينظر طفل إلى سكرة

وحينًا كما ينظر المرفض إلى مقبرة

وإذا هي أنفقت أهلكت بلذة، وإذا هي امتنعت أهلكت بألم»[٨]

ثانيًا: تقنية التوازن (الازدواج)

عُني بلاغيو العرب القدامى بالازدواج بما هو ظاهرة موسيقية ينشأ عنها إيقاع مائز، يضفي على النص نغمًا يمتع المتلقي، ويصبغ الأدب بمسحة سمو شكلي ودلالي.. والازدواج ذو حضور باكر في مدونة البلاغة العربية، فالجاحظ وهو أول من استخدم مصطلح الازدواج؛ قد أفرد بابًا لمزدوج الكلام، لئن لم يعرض فيه مفهومًا واضحًا للظاهرة[٤] فلقد أكثر من شواهدها التي تكشف عن وعيه بها وتقديره لها، وقد أورد الجاحظ في الباب قول النبي ﷺ في معاوية:

«اللهم علمه الكتاب والحساب وقهِ العذاب»[٥]

وفي الباب: «قال رجلٌ من بني أسد: مات لشيخ منَّا ابنٌ، فاشتد جزعه عليه، فقام إليه شيخٌ منّا فقال: اصبر يا أبا أمامة، فإنّه فَرَطٌ افترطْتَهُ، وخير قدمته، وذخر أحرزته، فقال مُجيبًا له:

ولد دفنتُه، وثكلٌ تعجلتُه، وغيب وُعدته، والله لئن لم أجزع من النقص لا أفرح بالمزيد» (٦)

ولقد خطا أبو هلال العسكري بالازدواج خطوة أبعد من تلك التي رادها الجاحظ، إذ يقول:

«لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجًا، ولا تكاد تجد لبليغ كلامًا يخلو من الازدواج، ولو استغنى كلام عن الازدواج لكان القرآن؛ لأنه في نظمه خارج من كلام الخلق، وقد كثر الازدواج فيه حتى حصل في أوساط الآيات فضلًا عما تزواج في الفواصل منه» (٧)

والتفطُّن لظاهرة الازدواج، على هذا، قديمٌ «وإن عالجها القدامى في أبواب مختلفة، بحسب ما يقتضيه السياق ومنهج التأليف» (٨)

أما المحدثون فقد عالجوا الازدواج انطلاقًا من شواهد القدامى، فأصَّلوا للمفهوم، ودقَّقوا المصطلح، يرى الدكتور منير سلطان، أن الازدواج «هو توازن جملتين متتاليتين توازنًا عروضيًّا، ففي قوله تعالى: (إن الأبرار لفي نعيم، وإن الفجار لفي جحيم) الانفطار ١٣؛ ازدواج بين الجملة الأولى والجملة الثانية، أي إن إيقاع الجملة الأولى هو إيقاع الجملة الثانية، أي الحركات والسكنات في الجملة الأولى هي حركات وسكنات حروف الجملة الثانية، بغض النظر عن الوزن الصرفي» (٩)

وهو إذ يفرق بين السجع والفاصلة والمشاكلة وبين الازدواج، فيجعل السجع وأُختيه أوصافًا أولى بالكلمة، والازدواج وسمًا للجمل، وأنها «كلها تنشد ترديد إيقاع منتظم على الأذن، عن طريق النغمات المتساوية، وهذا لا يتأتى بالحفاظ على الوزن الصرفي» (١٠)

فإنه في «نصوص للتذوق» يدقق المصطلح أكثر؛ فيثبت علاقة الازدواج بالسجع، فيقول:

«الازدواج هو الجملتان المتتاليتان، المتفقتان في الحركات والسكنات، وقد تأتي فاصلة كل جملة منهما مسجوعة مع فاصلة الجملة التالية لها، وقد لا يتحقق هذا» (١١)

ليس شرطًا إذًا أن تنتهي وحدات الازدواج بالسجع، إذ يكفي فيه مجرد توازن البنيات وتماثل الدوال.. وإلى هذا التماثل المتتالي بين الدوال في الازدواج يشير الأستاذ رشيد شعلال شعلان في تعريفه للازدواج؛ فيقول:

«الازدواج هو متتالية من الجمل المتماثلة الأوزان- عروضية كانت أو صرفية أو غير ذلك- لقيامها على تماثل في المقاطع الصوتية وتناظرها وتطابقها أحيانًا، بما يحقق الانسجام في الإيقاع لدى الباثّ والمتلقي معًا، وإن اختلفا في درجة التأثر والتفاعل مع الخطاب» (١٢)

والتأكيد على التناظر والتتابع والتماثل العروضي أو الصرفي أو غيرهما، وكذا التطابق- مفرداتٌ تشكل أهم ملامح تصور المحدثين

لظاهرة الازدواج، مصداق ذلك وأكثر، ما نجده عند الدكتور سعيد منصور في قوله:

«في داخل هذا الازدواج يقوم نظام آخر دقيق كل الدقة في تقابل الألفاظ، وتوازن الصيغ، وتتابع المترادفات، وتشابه الضمائر، حتى لتدفعك القراءة الصامتة إلى أن تنشد العبارة إنشادًا وترتلها ترتيلًا، فتغدو كالنشيد المنغم والعزف الموقع»(١٣)

وقد أضاف إلى تلك الملامح دقةَ النظام في تقابل الألفاظ وتوازن الصيغ، هذا التوازن بما هو ملمح من ملامح الازدواج، استخدمه المحدثون في توصيف الظاهرة نجده عند عبد اللطيف الوراري، إذ يقول: «الازدواج.. يقوم على التوازن الدقيق بين العبارات، بشكل تتقارب وتتعادل فيه صوتيًّا، حتى وإن لم تتحد نهاياتها بطريق السجع- كما لدى الجاحظ- إلى أسلوب أبي الفضل بن العميد، وهو يفجر أنماطًا من إيقاع النثر الذي يستخدم الجمل القصيرة المسجوعة والموشاة بالمحسنات البديعية، ويستشهد بالنظم في بنيته، مما يجعله من نوع (الشعر المنثور)؛ لأنه شعر لا ينقصه سوى الوزن» (١٤)

وعلى حين وصف بلاغيون الازدواج بالتوازن، الأمر الذي يفهم منه ضمنًا، اندراج نماذج التوازن ضمن الازدواج (١٥) فإن بعض البلاغيين قديمًا وحديثًا قد سَوَّوْا بين الازدواج والتوازن أو خلطوا بينهما، إذ يأتي الحديث كثيرًا عن نماذج بعينها هي هي.. مرة في باب الازدواج وأخرى

على أنها من التوازن، فقوله تعالى (وآتيناهما الكتاب المستبين وهديناهما الصراط المستقيم) عند «ابن طيفور» من الموازنة التي هي عنده:

«أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وذلك نوع من التأليف شريف المحل، لطيف الموقع، وللكلام به حلاوة ورونق، وسبب ذلك الاعتدال أنه مطلوب في جميع الأشياء، وحيث كانت مقاطع الكلام معتدلة لذَّ به السمع.. فمما جاء من ذلك قوله تعالى: «وآتيناهما الكتاب المستبين وهديناهما الصراط المستقيم» (١٦)

ويعرف الدكتور محمد فتوح الازدواج بأنه «يعني تعادل الفقرات، بحيث تقابل كل كلمة في الجملة ما يعادلها وزنًا في الجملة السابقة أو اللاحقة أو- على الأقل- بحيث تقابل فاصلة الجملة ما يعادلها وزنًا أو صيغة من فواصل الجمل الواقعة في النسق الكلامي» (١٧) ثم يعقب القول مباشرة بقوله عن الازدواج: «يمثل هذا الازدواج- أو التوازن- أبرز مقدمات الصبغة الكتابية» (١٨)

ويبدو أثر التوازن «الموازنة» في النثر أقوى من الشعر، يقول محمود السعدي: «أما في مجال النثر، فإن دور الموازنة دور أساسي في إنشاء الإيقاع وإقامة بنائه. ذلك أن الناثر الذي يروم تسجيع نثره، والذي لا يجد بين يديه أمثلة إيقاعية كأوزان البحور ينسج على منوالها؛ فإنه يجد رصيدًا عديدًا من هذه الموازنات الكثيرة في اللغة العربية يرصفها على النحو الذي يشاء في فقرة أولى من كلامه و... يعيد نفس الرصف والترتيب في فقرة ثانية ليتحقق له الازدواج» (١٩)

ويتداخل مفهوم التوازي هو الآخر مع الازدواج أو التوازن [٢٠] في الدلالة على شيءٍ واحد، وكأنها مصطلحات متعددة لمسمًّى واحدٍ. وعند «يوري لوتمان»: «فإن التوازي يتضمن بالتأكيد نوعًا من التشابه، على العكس مما هو الوضع في حالتي التطابق التام أو التمايز المطلق. ويحدد الباحث البولندي المجدد «ر. أوستر ليتز Austerlits» مفهوم التوازي على هذا النحو: كل شطرتين في البيت يمكن اعتبارها متوازيتين، إذا كانتا متطابقتين فيما عدا جزءًا واحدًا يشغل في كل منهما نفس الموقع تقريبًا»، ثم يتابع حديثه قائلًا: إن التوازي يمكن النظر إليه كضرب من التكرار، وإن يكن تكرارًا غير كامل» [٢١]

وهذا التقارب الواضح بين الازدواج والتوازن يجعل من الأوْلى دمجهما معًا، ودمج أمثالهما- كما سيلي- ضمن نوع بلاغي إيقاعي واحد؛ لتلافي بعثرة مكونات الظاهرة الواحدة في مباحث مختلفة، وتحت مسميات تُعنى بالكم كثيرًا، والحذلقة أحيانًا، قبل أن تُعنى بجوهر الظاهرة ومقصدها الإبداعي.

ومن اليقين أن التوازن هو سمة الازدواج الأولى، وأن التوازن بالمثل ينطلق في أحايين كثيرة عن الازدواج، ومن ثم لم يجد المحدثون حرجًا في التعبير عن أحدهما باستخدام الآخر، كأنه إجراء للأول، أو سمة من سماته، هذا ما نجده عند الدكتور محمد العبد في قوله:

«يمكن للوهلة الأولى النظر إلى المزدوج «في النثر على أنه من باب حكايته بنية إيقاعية جوهرية في الشعر ذات تأثير سمعي وعاطفي في

المستمع، ولكنا نحسبه أصيلًا في نثر لغة ذات أصول شفاهية.. يستخلص من جملة ما ذكره القدماء عن «الازدواج» وما اختاروا له من نماذج من كلام العرب:

١- أن الازدواج تكوينات كلامية متوازنة الأجزاء في عدد وحداتها اللغوية، وهيئات ترتيبها، وفواصلها.

٢- أن الازدواج يقع أيضًا، على رغم الاختلاف بين الأجزاء في أحد الاعتبارات الثلاثة السابقة، يقع في اعتبارين اثنين منها أحيانًا.

٣- إذا لم يقع التوازن بين الأجزاء في الطول، فالأفضل أن يكون الجزء الأخير أطول، وإن كان ورد في كلام العرب الفصحاء ما كان فيه الجزء الأخير أقصر.

٤- توازن الأجزاء توازنًا كليًّا أجمل وجوه التوازن» (٢٢)

إضافة إلى الازدواج والتوازن والتوازي يمكن أن تضاف مصطلحات المماثلة والمزاوجة، كونها «رافدًا مهمًّا من روافد الازدواج» (٢٣)

وسيكون منهجي في تناول «التوازن» قاصدًا إلى تجميع المبعثر من مفردات الظاهرة الكلية الجامعة في باب واحد، طالما اتَّحَدَ كلٌّ من الإطار البنائي، والمقصد الإبداعي، في تلك المفردات المبعثرة ذوات المصطلحات المتعددة (٢٤)

وقد استخدم الرافعي تقنية «التوازن» [٢٥] بشتى أنماطه تقريبًا، واللافت على أسلوب الرافعي في ذلك أنه قد تنامى ارتقاؤه بالظاهرة شيئًا فشيئًا، فبدت الظاهرة متسامية حتى بلغت أعلى مستويات جمالياتها بنهاية الأوراق.

ومما يتصل بالتوازن ما أُدرج عند القدامى تحت باب المماثلة [٢٦] وهي عند البديعيين:

«أن تتالى الألفاظ أو بعضها في الزنة دون التقفية. وعليه يمكن أن تعد المماثلة مجموعة من التوازنات المقطعية الأفقية التي تتعاقب على زنة واحدة عبر فترات زمانية متساوية أو متناسبة على أقل تقدير وهي... ما فتئت أن تكون نمطًا من الترنم مثيرًا بما يضفيه على البيت من الغنائية والخصب في التوقيع. والمماثلة تكون في الشعر كما تكون في النثر» [٢٧]

ومنها يقول الرافعي عن نسمات الصبح:

«إنما هي.. عليلة في شدة الرقة

، ذابلة من فرط الجمال

، مملوءة من روح الندى

بما يجعلها حول النفس كأنها جو من شعور حيٍّ فرح لا نسمات في الجو» [٢٨]

والتوازن بين التركيب الإضافي المجرور بعد «مِنْ» في المرات الثلاث جميلٌ، فيه هو ذاته من فرط الرقة.. أو شدة الجمال.. أو نديِّ الروح.. الإبداعية، ما يشهد للرافعي بالقدرة الوصافة المبهرة، وكأنما كان صممه وطول صمته وشدة إيمانه فاعلاتٍ بإيجابية في إبداعه..

ولكأني بالمعنى يطوف بقوة حول قوله تعالى: (والصبح إذا تنفس) مستلهماً منه قبسًا من فيض نوره. والعبارتان الأوليان أكثر انسجامًا معًا «من دون الثالثة في المبتدى: (عليلة، ذابلة) والمنتهى، إذ تتقابل فيه النكرتان «شدة، فرط»، والمعرفتان: (الرقة والجمال)، كما أن التقابل السياقي المفهوم من تضاد النكرات الأربع، مثنى مثنى، بين عليلة وشدة، ذابلة وفرط مما يلمح إلى إيقاع دلالي دقيق حالم، لا أقول خافتًا وإنما.. لافتًا.

تستوجب الشدةُ- القوة، والفرط «خاصة حينما يكون في الجمال» يستوجب توهجًا لا ذبولًا، وحينما تبلغ الشدة درجة الاعتلال؛ فإنها حقًّا الرقة.. الرافعية.

مثل ذلك قوله أيضًا:

«هل دلَّت الحياة بجمالك الفتان إلا على رقة قاتلة

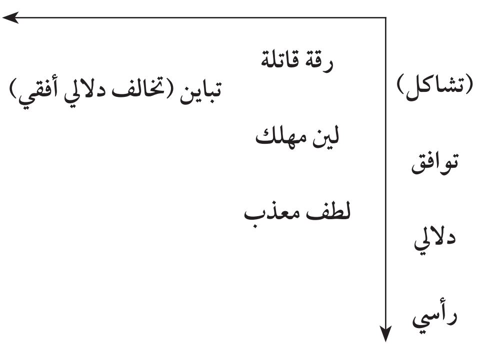
ولين مهلك

ولطف معذّب، ومعانٍ كالأسلحة في لحمي ودمي» (٢٩)

والجمال بالنموذج بين المتماثلات الثلاث أظهر، وسر جمال الإيقاع هنا يتأسس على أمرين:

الأول: (التشاكل) أو التوافق الدلالي الرأسي بين المنعوتات، وبين النعوت ثلاثًا ثلاثًا.

والثاني: (التباين) أو التخالف الدلالي الأفقي بين كل منعوت ونعته.



ومن البيِّن أن هذه التخالفات الثلاثة تؤول إلى معنى واحد، وكأنها مترادفات، تسعى إلى التأكيد على أثر جمال الحبيبة الفتان، وأنه على رقته.. كالأسلحة!

وعليه فإن المقابلة والتكرار فاعلان هنا بتشكيل إيقاع النص المتأسس على الدلالة والإيقاع الصرفي. وقريب من ذلك قول الرافعي:

«في موقع كل فكر على هذا الجسم الفاتن خطـرة دلال

أو اختلاجة صبابة

أو انثـناءة تيه

أو هزة نشوة، وإذا معاني الجسم تجوب معاني الفكر، وإذا روح الجمال ترتعش بك من لمسات الحب» (٣٠)

ويأتي التوازن في نثر الرافعي، كاشفًا عن قدرة إيقاعية، تجمع بين موضوعين في آن، وتحسن التعبير عن أحدهما بمفردات الآخر، وحينما يقصد إلى التعبير عن قيمة مجردة «كالصداقة.. عند الأشجار» من خلال قيم البشر المتقلبة، كالملل والكذب والخيانة، يبدو تجسيده للموضوع موفقًا رائعًا دقيقًا، وحينما يكون ذلك في توازن إيقاعي، أو إيقاع توازني، يتملك المتلقي إعجاب وقناعة بجمال المعنى وصوابه.. يقول عن صديقاته الأشجار في «الصلاة في المحراب الأخضر.. شجراتي»: في ملمح رومانسي أصيل:

«وذهبت في ضحوة النهار إلى صديقاتي أحييهن كعهدي بين حينٍ وحين، وما أكرمه عهدًا لمن لا يختلفن من ملل،

ولا يتغمَّرن من كـذب،

ولا يتبدَّلن من خيانـــــة، فلما جئتهن تحفين بي وتناولن قلبي يمسحنه ويتحبن إليه، وأقبلن يغازلنه ويأخذن فيه مأخذ من تحب فيمن يحبها، حتى لم أشعر منه إلا ما أشعر من

زهرة فيها أرجها العاطر

أو ثمرة فيها ماؤها الحـلو

أو نبتة فيها لونها الأخضر» (٣١)

والتوازن بالنص قد ورد بموضعين، ثلاثي المراحل في كلٍّ، أما في الموضع الأول: فإن التوازن فيه بين الجمل الثلاث يعتمد على تكرير التركيب:

لا «النافية»+ مضارع يختص بالأشجار» يبدأ بيا المضارعة، وينتهي بنون النسوة»+ (من) الجار+ نكرة «سالبة دلاليًّا تختص في الأساس بنساء الإنس»

وفوق ما في الجمل من تصوير حالم وشاعرية ملموسة- امتلكهما الرافعي- فإن التوازن بتتابع جمله وانتظامها؛ يلقي بأثره البديع على المتلقي، الذي يشارك المبدع من ثم لا محالة تحثُّه بصحبة الأشجار. ويُرَدُّ هذا الأثر الإيقاعي في المتلقي في ظنّي إلى أن مراحل التوازن الثلاث يمكنها لاستقامتها النحوية والصرفية أن تشكل محطات إيقاعية، موزونة أو مقبولة من الوجهة العروضية التجزيئية، وليست المركبة كأوزان مستقرة، على النحو التالي:

١	/٥	/٥//٥/	/٥//٥	(فاعلن)
٢	/٥	///٥/٥/	/٥//٥	(فاعلن)
٣	/٥	///٥/٥/	/٥//٥/٥	(فاعلان)

أما المفاتح فواحدة، تمثل سببًا حفيفًا، وأمَّا النهايات فبالأولين واحدة (تفعيلة المتدارك: فاعلن) وبالأخيرة تأتي مصحوبة بما يشبه الترفيل (٣٢) بزيادة سبب خفيف. وأما الوسط (الذي يمثله الفعل) من الوجهة

النحوية، فالأخيران متماثلان لتضعيفهما معًا دون الأول، إذ جاء كلاهما بزيادة حركتين في المفتتح (//) ولا تأبى قواعد العروض العربي في البحور تلك الزيادة، ولها وضع العروضيون مصطلح (الخزم) «وهو زيادة حرف إلى أربعة في أول البيت» (٣٣)

ومن الثابت كثرة الزخاف والعلة بشعر الرافعي، الأمر الذي يقربه إلى شيءٍ من النثرية من الوجهة الإيقاعية.. وفي مقابل قبح العلة في الشعر؛ فإن اقتراب النثر من إيقاع الشعر ولو بعلله مستلمحٌ في رأيي، وينظر إليه بحسبانه ترقية للأسلوب. وهو ما يمكن أن يرى في ضوئه تحول الرافعي عن الشعر إلى النثر خطوة إبداعية موفقة.

ويعتمد التوازن في الموضع الثاني بالنص (زهرة فيها.. لونها الأخضر) على تكرير التركيب أيضًا على نحو:

نكرة «مؤنث»+ فيها+ نكرة» مُعَرَّفة بالإضافة على الضمير (ها)»+ معرفة بالألف واللام

والتماثل مع الانتظام وهما من سمات الإيقاع الرئيسية؛ قائمان بالموضع على نحو واضح، بما يجعل استجابة المتلقي لمطروح المبدع الدلالي كبيرة، ترقى إلى معايشة الحالة الوجدانية التي اندمج فيها المبدع، مقتنعًا بإمكانية هذا السمو، وأن يكون هذا التصور الحالم واقعًا. والتماثل من الوجهة الدلالية متحقق بين النكرات (زهرة، ثمرة، نبتة) ويتكرر شبة الجملة «فيها» بعينه ثلاثًا في الموضع ذاته.

أما المعارف الثلاث فقد خفف من غلواء خلافها البنائي الملحوظ، تناسبُ الإيقاع الدلالي لكلٍّ منها مع الفكرة الأولى المصاحبة، والثانية السابقة عليها المعرَّفة بالإضافة.

فالعاطر ←———— منسجم دلاليًّا مع أرج الزهرة، إذ هو وصفها

وهكذا الحلو ←———— منسجم دلاليًّا مع ماء الثمرة

والأخضر ←———— منسجم دلاليًّا كذلك مع لون النبتة

ومن البيِّن أن عبقرية البناء الإبداعي للرافعي في نثره ملمح بارز، يهتدي إليه، ويقع عليه، المصاحب الرفيق الصابر، بقدر ما يفوت العَجِلَ.. البَرِمَ.

والرافعي في استثماره لتنقية التوازن يبلغ شأوًا بعيدًا في أوراقه الوردية الأخيرة، إذ يجمع إلى دقة التعبير وصواب المعنى جمال الإيقاع، بحيث يقف المرء حيال إبداعه موقف الإجلال والعجب والدهشة متسائلًا: كيف تأتي لإنسان الاهتداء لهذا..؟

وفي ورقة «الهجر» يكشف الرافعي عن آلام هجر الحبيب، في منحى إبداعيّ مضمونيّ لا يكون إلا للرافعي المسلم.. الإنسان، يقول:

«فـآهٍ من ألم السمـو الذي يجعلني أُفـرق حياتي على الأشيـاء والمعاني لتغير في نفسي، وأعيش أنا في مثل هذا الهجر على المعنى الذي

لا يتغيـــَّــر كمعنى البلى

ولا يتسامح كمعنى الضغينة

ولا يترخص كمـعنى العقيدة» (٣٤)

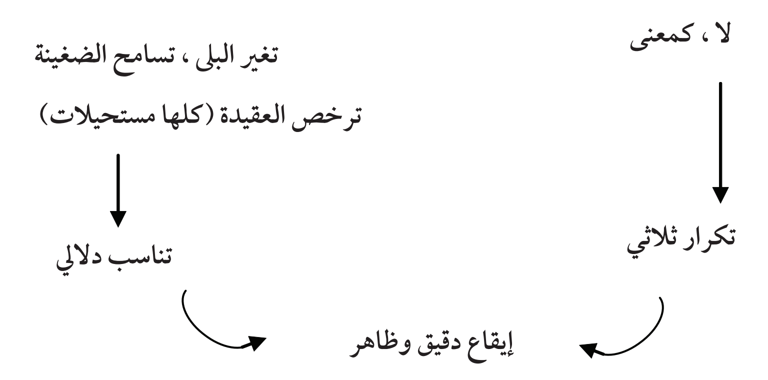
الرافعي في شدة ألم.. وتوهج إبداع.. يبدأ بالتأوُّه من ألم.. السمو! فهو يجاهد حين هجره حبيبه، أن يغيِّر ما في نفسه من تمزق وشتات وألم، والجمال هنا دلاليٌّ إيقاعيٌّ معًا، فالتأوُّه لألم السمو بالطريقة التي عبر بها الرافعي جمالية رافعية بامتياز، ثم هو- بتوازن عباراته الثلاث الأخيرة المنفية، وكأن النفي معادل لعناد الحياة والأحداث للرجل- هو يجسد معاناته هذه إيقاعيًّا على نحو يقرب المعنى الطريف المبتكر، بل يجعله جماليًّا كذلك، إذ إن معنى الهجر الذي في نفسه: لا يتغير كمعنى البلى

لا يتسامح كمعنى الضغينة

لا يترخص كمعنى العقيدة.

ومصدر صور الرافعي في مراحل إيقاعه الثلاث إسلامي، خاصة بالأخيرة، وقد دعم التناسب الفريد بين الفعل وفاعله، هذا النغم الدلالي! فضلًا عن تكرير النافي (لا) وشبه الجملة (كمعنى).

وقد جمع الإيقاع هنا بين التجلي والخفاء، أو بين السفور والخفر، حين عمد إلى المراوحة في التوازن بين التكرار والتناسب الدلالي هكذا:



يترقى الرافعي حالًا فحالًا في استثمار تقنية التوازن، حين يكون التماثل بين كل دال ومقابله تامًّا، فيأتي أشبه بتناظر تفعيلات البيت الصافي أفقيًّا، أو تفعيلات البيت المزدوج «وكذا الصافي أيضًا رأسيًّا.. فيأتي النثر الموقع أشبه شيءٍ بالشعر العربي، مثال ذلك قول الرافعي في «رسالة للتمزيق»:

«اتفقت لي بالأمس حادثة أوحت إليَّ بهذه الحكمة:

قد يكون أدق خيط من خيوط آمـــــــالنا

هو أغلظ حبل من حبال أوهامنا» (٣٥)

١	قد يكون	أدق	خيط	من	خيوط	آمالنا
٢	هو	أغلظ	حبل	من	حبال	أوهامنا
		/٥//	٥/٥/	٥/	/٥//	٥//٥/٥/
		//٥/	٥/٥/	٥/	/٥//	٥//٥/٥/

يحكي الرافعي هنا عن حكمة تتصل بالوهم الذي يجعل أدق وأخفى وأضعف خيط من الأمل هو أغلظ حبال الأوهام، إذ لا فائدة من تحققه، والرافعي في توازنه هنا يستثمر تقنية التقابل، كما بين الفاتحين (أدق، أغلظ) «هما أفقيًّا من الوجهة العروضية الدالان الوحيدان المتخالفان بالتوازن»

وقد ألقى هذا التقابل بظلاله على سائر الدوال المصاحبة (خيط، حبل «بالإفراد والجمع») وعلى الجمعين «آمالنا، أوهامنا» والتماثل من الوجهات الصوتية والصرفية والنحوية أبرز بكثير من التخالف الدلالي هنا، فمعه يبدو التوازن بعيدًا عن الفاتحين جاريًا على وزن: (مستفعل متفعلن فاعلن).

وقد يطيل الرافعي مدى التوازن بإطالة (القرنية): التعبير الذي يمثل مرحلة من مراحل التوازن فيكون الاقتناع.. ويكون الاستمتاع بقدر صبر المتلقي على مكابدات ما يحف طريق الاهتداء للجمال.. ذلك في قوله بورقة «الغضبى»:

"كان لها في نفسي	مظهر	الجمال	، ومعه	حمامة	الرجاء	وجنونه	، ثم	خضوعي	لها	خضوعًا	لا	ينفعني
فبدلني الهجر منها	مظهر	الجلال	، ومعه	وقار	اليأس	وعقله	، ثم	خضوعها	لخيالي	خضوعًا	لا	يضرها"(٣٦)
الأولى	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢
الثانية	تك	تخ	تك	ق	ق	ق	تك	؟!	تخ	تك	تك	تخ

والمثال مع سابقه يقرران ما ذهب إليه الدكتور محمد العبد من أنه «من الناحية الدلالية تتقاطع حالات التوازن مع حالات ينتظمها تكرير المضمون أو التقابل أو التخالف» [٣٧] فالتقابل والتخالف قائمان بالموضعين. وتتشكل مرحلتا التوازن هنا عبر اثنتي عشرة محطة كاملة، يحوز التكرار منها خمسًا والتقابل ثلاثًا [٣٨] والتخالف ثلاثًا، أولاها يستصحبه الجناس (الجمال، الجلال).

والأمر ليس لعبًا بالألفاظ، ولا إظهارًا لمقدرة رافعيةٍ يؤمن بها الباحث «على الإبداع الفريد.. والأمر أقرب إلى الإلهام الممتنع، يأتي وحيدًا، كالوحي يتنزل.. بطريقة مخصوصة للإبلاغ والإعجاز.

يبدأ الرافعي ورقته ببيتي شعر يتلوهما قوله:»لقد غضبت وكرَّ هجرها على وصلها» ومن ثم يمثل الدال «فبدلني» دالًّا مفصليًّا بالنص وبالتوازن معًا، فالرافعي قبل الدال يحكي عما كان في نفسه لها، منها من الرجاء، وبعد الدال عما في نفسه لهجرها من اليأس. حول هذه الفكرة المركزية ينبني التوازن هنا، ومع دقة المعنى وجمال الإيقاع يحار المرء هل تأتَّى جمال النص من دقة الأول؟ أم من جمال الثاني؟ أم منهما معًا؟!

إن دفقة من روح الرافعي السوية، ومن إلهام علويٍّ ربما، أو من تجربة حب صادقة معيشة.. آلت بالتخالف هنا إلى تماثل وتناغم بيّن، فبدا تعبيراه المتخالفان: حماقة الرجاء وجنونه، وقار اليأس وعقله، متماثلين متناغمين.

وبالمثال ما يشهد ببراعة الرافعي في استثمار ما سمَّاه البلاغيون والنقاد «كسر النمط» ففي المحطتين (٩ ، ١٢) مثال لذلك. وكسر النمط ذاته يسهم في مخالفة أفق التوقع لدى القارئ أو الناقد، وهو من سمات تميز النصوص، إذ «كلما خالف النص أفق التوقع لدى القارئ كان متميزًا.. فإن جماليات النص الأدبي- على وجه العموم- تزداد قيمتها لدى الناقد كلما خالفت (صدمت) وجدانه وخالفت توقعاته» [٣٩]

ويكسر الرافعي نمط توازناته كثيرًا في النهاية، إيذانًا بالخروج عن النظام إلى الصمت، وفي هذا السلامةُ.. أو النهاية! يقول في ورقة «القمر»:

«أترى يا قلبي كأن في الوجود الذي حولنا أنوثة وذكورة، فهو بالقمر تحت الليل يعبر عن نفسه تعبيرًا نسائيًّا في منتهى الرقة؛ لأنه قــويّ شديد

وفي غاية التفتر؛ لأنه مشبوب متضرم

وفي كمال الدلال؛ لأنه في كمال الإغراء

وفي أقصى الحياء؛ لأنه يبعث بهذا الحياء فيما حوله أقصى الجرأة؟» [٤٠]

وابتداءً ينبغي التنبُّه إلى أن طريقة كتابة النثر، تفقده كثيرًا من جمالياته، وتضيِّع على المتلقي- مع شيء من غفلته- كثيرًا جدًّا من مظاهر الجمال، ومواضع الاستمتاع.

فالتوازن يذهب بعيدًا في مرحلتيه الأوليين، ذواتى المحطات الست.

وفي المرحلتين الأخيرتين يكتفي بمحطات أربع.. في الأولى منهما يتحول عن النمط إلى التعبير الاسمي المغاير، وفي الثانية إلى التعبير الفعلي المختلف.

وقد خفف من غلواء هذا الانكسار، فيما أرى على مسار الإيقاع الدلالي [٤١] حضور المقابلة الدائم في المحطات الأربع، إذ مثلت خيط العقد الجامع، بين طرفي المحطات، حين يفصل بينهما الرابط (لأنه).. كما في التقابل الأول: منتهى الرقة لأنه قوي شديد.. وهكذا.

إيقاع الرافعي في نثره إذًا قائم.. وفريد، تتعدد منابعه حتى مما يظن ابتعاده عن أن يكون من مصادره ككسر النمط، ومن نماذج كسر النمط التي تحل بين موطني تماثل في الوسط، بما يجعل أثره ضعيفًا باهتًا، لا ينال كثيرًا من إيقاع الموضع، خاصة حينما لا يكون سبيلٌ إلى ملاقاته وتجنب أثره ــــ قوله:

«نعيش بين الأشياء والمخلوقات، ومنها ما يسرنا كأنه أجزاء في وجودنا قد زيدت علينا

ومنها ما يؤلمنا كأنه أجزاء ←——— قطعت منا» [٤٢]

فلا سبيل إلى ذكر ما يقابل (في وجودنا) بالمرحلة الثانية من الوجهة الدلالية، فالمقام مقام سلب وغياب. ومثل ذلك قوله:

«أترى يا قلبي كأن ضوء القمر صنع صنعة بخصائصها ليبعث في القلوب معاني القلوب الروحية من الفكر والحب، كما صنع نور الشمس ليبعث في الأجسام قواها ومعانيها المادية من الحياة والدم؟»(٤٣)

والرافعي بكسر توازناته يؤكد أنه لم يكن نظَّامًا، يبغي دائمًا وقبل أي شيءٍ شكلًا متزنًا أجوف من معنى دقيق.. وإنما دقة المعنى وتعميقه والسعي إلى إنسانيته، وإلى أن يكتب له خلودٌ طويل، هي ما كان فيه الرافعي راغبًا، وله قاصدًا، فإن وافق ذلك كله توازنٌ وإيقاع، اهتبل الرافعي الفرصة ليمسك بالظفَرين، وينال الحسنيين.

وقد تتمدد أحيانًا مساحة كسر النمط بالتوازن طلبًا لدقة المعنى، فتنتفي عن الرافعي صنعة وتعقيدٌ، رماه بهما بعض المتأدبين.. من ذلك قوله:

«لقد علم الله علمه في حكمته ورحمته، فلما خلق الحقيقة من قوته عابسة جافية، قابلها من رحمته بالحبيبة مبتسمة رقيقة» (٤٤)

وفي المثال يتقرر فضل الاختلاف الناشئ عن كسر النمط، الذي «لا يقل أهمية وأثرًا من حيث الإيقاع عن فضل الائتلاف» (٤٥) فقد انحصر التوازن الأقرب هنا إلى المماثلة الأفقية لا التوازن الرأسي بين محطات المرحلتين، فالمماثلة في عابسة جافية، وفي مبتسمة رقيقة، كلتاهما بعيدة عن الأخرى، أقوى من توازنهما معًا، إذ لا توافق عابسة مبتسمة من الوجهة

الصرفية، إلا من ناحية كونهما مشتقين، وإن بطريقين مختلفين، عزَّز من خلافهما لا اتفاقهما، لكن تقابلهما أعلى من إيقاع الدلالة.. ومن جديد لا ينفد مخزون إيقاع الرافعي بحال، فلئن قل حظ التعبير من توازن صوتي؛ فقد علا نصيبه من إيقاع دلالي، ولئن خفت إيقاع الصوت لم يفت التعبير إيقاع كسر النمط الذي جاء معه المتماثلان في موضعين ليسا متناظرين، كما في «من قوته، من رحمته» وكما هو أوضح في (الحقيقة، الحبيبة) وربما كان التماثل الصرفي والصوتي التجانسي مما عزَّز من إيقاعية هذين الدالين، فخفف من آثار غياب التناظر المكاني/ الزماني لهما.

ومن جديد فبدائل الرافعي القادرة على الاحتفاظ لإبداعه بسمو لا يهبط أو يسفّ تبقى قائمة بارزة في كل آن.

وتشهد للرافعي الدقة الفنية في نسجه لتعابيره بالمقدرة الشعرية الغالبة على نثره وإبداعه ومن دلائل ذلك، ومما يتصل بتوازن الإيقاع معرفة الرافعي بحقائق مواضع حروف الجر، إذ «يفتنُّ في استخدامها؛ لتنسجم مع الجمل في ازدواجها، ومع المترادفات في تردادها» (٤٦) شاهد ذلك قول الرافعي:

«إن الحبيبة على أنها سرورُ محبِّها وليس له عنها مذهب إلى متاع أو لذة في كل ما وسعت الدنيا؛ فإن سرورها هي بالمحب لا يهنئها إلا أن تراه.

بها معذبــــــًا

ولها صبــــــًّا

وفيها مــدلهـــا» (٤٧)

فالتوازن بين حروف (الباء، واللام، في) وفي اتصال كلٍّ بمنصوبه التالي، ومناسبته إياه يكشف عن قدرةٍ رافعية ربما أتته من علمه الواسع باللغة، وقراءاته العميقة في أمهات التراث العريق طويلًا وربما كان من التوفيق الآن الانتهاء إلى إثبات نماذج أربعة للتوازن في أوراق الورد، من مواضع متباعدة، تؤكد تسامي توازنات الرافعي من حالٍ إلى حال، محتفظًا في كل آن بدقة المعنى وجمال التعبير، وإيقاع التركيب، يقول في ورقة «نظراتها»:

«إن نظرة الحب تقع موقعها في العين وحقيقة معناها في القلب

كأختها قبلة الحب هي في الفـــــم وحلاوة طعمها في الفكر» (٤٨)

ويقول في ورقة «المتوحشة»:

«من العجب أن هذا الوحش النائم في الدم لا ينبِّهُ إلا أجفى المعاني وأغلظها في سَورة الغضب وجنون الغيظ أو ألطف المعاني وأرقها في جمال الحب وخلاعة الجمال» (٤٩)

ويقول في ورقة «البحر»:

«وأعرف للبحر في نفسي كلامًا، فهو يوحي إليَّ: أن

تجدَّدْ.. تجدْ في آمال قلبك كأمواجي لكيلا تمل فتيأس،

وتحرَّكْ.. تُحرك في نزعات نفسك كتياري لئلا تركد فتفسد،

وتوسّعْ.. تُوسع في معاني حياتك كأعماقي لئلا تمتلئ فتتعكر،

وتبَّحرْ.. تُبحرْ في جوك الحُرِّ كرياحي لئلا تسكن فتنهمد» (٥٠)

وأخيرًا يقول في ورقة «فلسفة المرض»:

تأمل هذا المريض وهو حائر النـــــفس

متخاذل الأعضاء،

كاسف الوجـــــه،

ميت الهـوى، لا يتماسك مما به من الضـعف

ولا ينبعث لما به من الخـــــمود

ولا يتشهى لما به من الفتـــــور

ولا يتذوق بما في روحه من المرارة

ولا يجرؤ لما في حسّه من الإشفاق

ولا ينظر إلى الدنيا إلا بملء عينيه زهدًا فيها،

كأنما بث المرض في عينيه شعاعًا ينفذ الأمور إلى حقائقها ثم يخترق الحقائق إلى صميمها

أفلا ترى هذا الإنسان قد عمل فيه مرض أيام قليلة ما لا تعمل العبادةُ مثلَه في أزهد الناس إلا في السنين المتطاولة» (٥١)

إنه الشعر.. في غير القصيد!

ثالثًا: تقنية التكرار:

يمثل التكرار بنية إيقاعية أصيلة، ينطلق منها ويتأسس على فلسفتها كثيرٌ من البنى الإيقاعية الأخرى، كالسجع والجناس والترديد وعكس اللفظ «ويعد التكرار مكونًا جوهريًّا للأدب، ذلك لأن الأدب بطبيعة تكوينه «سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى» وتلفت الطبقة الصوتية في العديد من الأعمال الفنية- ومنها النثر- انتباه السامع، وهي بذلك تؤلف جزءًا لا يتجزأ من التأثير الجمالي. ويقع التكرار في صلب نظرية الأسلوب القائمة على مبدأي «الاختيار» و «الانزياح»؛ فالتكرار تعبير عن اختيار الكاتب، وشكل من أشكال الانزياح عن النمط التعبيري المألوف، وهو تقنية أسلوبية «يمكن أن يكون مفتاحًا لنهج المبدع» [(١)]

ويتصل التكرار كذلك بالدلالة تأكيدًا وتقريرًا، وهو يسعف المبدع دائمًا على استكمال فكرته، وإبرازها، وتدقيقها، وقد استثمر الرافعي التكرار ووظف أنماطه كثيرًا جدًّا بالأوراق.

ويحكم فاعلية التكرار الإيقاعية- فيما أرى- ضوابط أربعة هي:

(١) وحدة البنية الصرفية للدال المكرر.

(٢) تماثل مواضع توزيع العنصر المكرر. [(٢)]

(٣) مدى العناصر المتكررة.

(٤) انتظام تكرير العناصر المتكررة من عدمه.

وكلما كانت البنية الصرفية [٣] للعناصر المتكررة واحدة [٤] ومواضعه متماثلة، ومداه أبعد، وانتظامه متحققًا كانت فاعلية التكرار أجمل وأوضح. وكلما فقد التكرار شيئًا من ذلك؛ فقد بعض أثره الإيقاعي ما لم يسعفه على هذا الفقد ميلادُ مقوِّم إيقاعي آخر.

ويتطور أثر التكرار الإيقاعي من مجرد إحداث اليقظة والالتفات لدى المتلقي إلى إمتاعه.. وامتلاكه من قبل المبدع، اندهاشًا لما يسمع.. ويرى.

وأبسط نماذج التكرار في آثار الرافعي الإيقاعية، ما تردد فيه الدال قاصدًا إلى تدقيق المعنى ابتداءً، ومن نماذج ذلك قوله في «البلاغ تتـنهد»:

«إذا كانت الأمومة هي التي تلدُ حقيقة الحياة بمعانيها الواقعة، فإن الحب وحده هو الذي يلد الحياة بشعرها ومجازها ومعانيها الخيالية الجميلة، ومن ثم لم يكن الحب رحمًا، وهو أشد منها صلة وأوقع في القلب، ولم يكن نسبًا، وهو فوق النسب، ولم يكن دمًا من دم، وهو أشد ما عُرف من حنين الدم للدم» [٥]

إن دوال كثيرة تتكرر بالنص من قبل «تلد، يلد، الحياة، الحب، معانيها، لم يكن، هو، دم، من، نسب» لكن جميعها تقريبًا يحنُّ كلٌّ إلى صنوه دلاليًّا أكثر من تواصله معه إيقاعيًّا.. أسهم في ذلك اختلالٌ واضح بضوابط التكرار الأربعة تقريبًا، فالمعرف يتكرر نكرة، والمرفوع ربما تكرر منصوبًا أو مخفوضًا، وفيما عدا الضمائر والأدوات لم يحتفظ دالٌّ بهيئته تقريبًا. وقد تمثل أثر التكرار هنا من الوجهة الإيقاعية في يقظة المتلقي، حين مثلت المتكررات مواضع تنبُّه ووضوح.

وأمثال هذه التكريرات تقصد أول ما تقصد إلى وضوح الدلالة وإلى تماسك النص[٦] وعدم تفككه، وإلى تدقيق المعنى، وإظهار القدرة على امتلاك اللغة، والتصرف فيها، ومثله بورقة «الأشواق» قوله:

«ولقد يكون في الدنيا ما يغني الواحد من الناس عن أهل الأرض كافة، ولكن الدنيا بما وسعت لا يمكن أبدًا أن تغني محبًّا عن الواحد الذي يحبه.

هذا «الواحد» له «حساب» عجيب غير حساب العقل، فإن الواحد في الحساب العقلي: أول العدد، أما في الحساب القلبي، فهو أول العدد وآخره، ليس بعده آخر، إذ ليس معه آخر» [٧]

الأثر الإيقاعي للتكرار هنا موجود، لكنه أوليٌّ، وليس معمقًا، وعلى بساطة التكرار، وضعف أثره الإيقاعي هنا فله أهمية، تأسيسًا على قول الدكتور عبد الفتاح نافع: «إن للتكرار أهمية كبرى في عملية الإيقاع، وإن وجوده أحيانًا يعتبر وجودًا عضويًّا حتى لو كان في أبسط مستوياته» [٨] وقريب من هذا، ما يكون فيه التكرار ضروريًّا لا إبداعيًّا، حين تقتضيه البنية التركيبية أو السياق، وربما صحب ذلك شيءٌ من تلاعب لفظي يصدِّر البهجة في التعبير، لكنه يفيد قليلًا من الوجهة الإيقاعية، من ذلك قوله:

«لم أرَ مثل هذا الفم الجميل: إذا افترَّ افتر عن ابتسامة

وإذا انطبق انطبق على هيئة ابتسامة

هو دائمًا إشارة أو تعبير

هو دائمًا تعبير أو إشارة» [٩]

وعند الباحث فلا مزيد بيان يقتضيه «تعبير أو إشارة» بعد «إشارة أو تعبير»، وتكرار الفعلين «افتر، انطبق» على ضروريتهما «بالسياق، فقد أسهما ببنيتهما الصرفية الخاصة في موسقة التعبير، فالتضعيف بالأول، والأصوات المجهورة بالثاني «الطاء، الباء، القاف» مع التكرار أشبه بذبذبات منبهة وممتعة للمتلقي، دعم ذلك تكرير ابتسامة معهما في ختام كل مرة.

وبخلاف هذا الاضطرار فحينما يكون تكرير الدال متجاورًا عن اختيار وطواعية يتعالى حينذاك الأثر الإيقاعي، فتبدو المتكررات هي الأبرز صوتيًّا ودلاليًّا. مثال ذلك قول الرافعي في ورقة «نار الكلمة»:

«هو الجمال، ذلك الجمال الذي يريد التعبير عن نفسه تعبيرًا صادقًا حيًّا، فيتخذ العاشق هيأة فكر مثقلة بالآلام وتباريح الصبابة والشعر والخيال عاليًا عاليًا إلى الحكمة

أو نازلًا نازلًا إلى الرذيلة

أو هالكًا هالكًا إلى الجنون» (١٠)

فالتكرار هنا راقٍ دلاليًّا وإيقاعيًّا، إذ اتحدت المتكررات الثلاثة في المرات الست في صيغةٍ صرفية واحدة، هي اسم الفاعل من الثلاثي، مع التنوين على حالة واحدة بالفتح.

- مثلت جميعها تفعيلة (/٥//٥) المتدارك: فاعلن، أحد أهم بحور الشعر الحديث ترددًا فيه.

• أعقبها جميعًا الجار (إلى)

والتكرار هنا عالٍ عالٍ إلى إحكام التعبير.

ومن تكرير الرافعي بالأوراق ما يشبه الترديد في الشعر، وإذَّاك تتسارع وتيرة إيقاع التكرار، وينمو النص سريعًا نحو اكتمال الدلالة محتفظًا باندهاش المتلقي وعجبه وإعجابه، ومع هذا النمط «تتكاثر الدلالة التكرارية عندما يأخذ طابعًا متميزًا في قدرته على ترتيب الدلالة ونموها تدريجيًّا في نسق أسلوبي يعتمد على ترديد اللفظ على شكل دفقات فكرية متلازمة؛ حيث تتردد فيه كلمة من الجملة الأولى في الجملة الثانية، ومن الثالثة في الرابعة كقول زهير:

يطعنهم ما ارتموا حتى إذا اطَّعنوا ضارب، حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا

فالنمط التكراري يتحقق معه دفع المعنى إلى النمو تدريجيًّا وصولًا إلى تحقيق الهدف الدلالي» [(١١)] من ذلك قول الرافعي عن كتابها إليه في «كتاب لم تكتبه»:

«وفهمته كما أفهم حسنك، الذي جعله الحب من أسرار قلبي، فجعله القلب من أسرار روحي، فجعلته روحي من أسرار الكون» (١٢)

وأعلى درجات تمثل الإيقاع في التكرار إنما يكون في تكرار التركيب، إذ تعزز وحدةُ المتكرر ومداه، وتقاربُ المدى الزمكاني بين مواضع تكرره آثارَ الصوت كثيرًا. ومن ذلك قوله:

«يا آلام الحب، أنت ثقيلة ثقيلة؛ لأنك نظام التراب في روحانيتي!

ويا آلام الحب، أنت جميلة جميلة؛ لأنك إشراق السر الأعلى في نفسي!

ويا آلام الحب، أنت حبيبة ولو أنك آلام، بل حبيبة لأنك آلام» (١٣)

فأثر التكرار الرأسي والأفقي إيقاعيًّا ماثلٌ بالنص، فإن «تكرار اللفظ الواحد، أو الجملة المكتملة في أول كل فقرة أو كل جملة أو في السياق؛ ليربط بين القطعة كلها، وليحدث من هذا المكرر ما يشبه الإيقاع» (١٤)

والإيقاع هنا لا يخفى أثره، ينهض محلقًا إلى مدًى بعيدٍ، حينما يسترفد إليه تقنيات المقابلة ورد الإعجاز على الصدور وكسر النمط بالنهاية، مع انتظام التكرار تمامًا، خاصة في مرحلتيه الأوليين.

تكرار أفقي مرتين (دلالي، إيقاعي، نصي)

تكرار	يا آلام الحب	أنت ثقيلة ثقيلة؛ لأنك
رأسي	يا آلام الحب	أنت جميلة جميلة؛ لأنك
ثلاث	يا آلام الحب	أنت كسر النمط في الثالثة
إيقاعي، دلالي ، نصي		رد الإعجاز على الصدور
		«موضع الضرب من بيت الشعر

وبورقة «النجوى» تكرار عجيب، إذ يقول مباشرة بعد أبيات ستة استفتح بها الورقة:

«آهٍ! وأنا حين أقول: آه، أحسبها شعلة تتلوى ذاهبة ممتدة في قلبي!

آهٍ! وأنا حين أقول: آه، أشعر أن قلبي يمدها طويلًا طويلًا لتصل إلى قلب آخر!

آهٍ! وأنا حين أقول: آه، أراني كأن روحي طارت إلى آخر مدها ووقعت» [١٥]

وبالنص من تقنيات الإيقاع المتكئ أساسًا على تكرير التركيب الافتتاحي، والتعبير المكرر هنا بخلافه هناك، لم يأتِ مكتملًا، يمكن له أن يستقل عما يليه، بل هو مفتوح عليه، لا تكتمل دلالته إلا بضميمة التالي إليه، المختلف في كل مرة.

والتكرار هنا رأسي لا أفقي، يسترفد إليه تقنية رد الأعجاز.. لا على مستوى الفقرة هنا فحسب، بل على مستوى السياق كله، إذ تتكرر الفقرة بذاتها كاملة غير منقوصة بنهاية الورقة «النجوى» بعد تسع صفحات كاملة، في استدعاء لتقنية، هي شعرية بامتياز، هي غريبة عن سياق النثر قديمًا وحديثًا، ولم تكن في الشعر إلا في صوره التجديدية.. أو التجريبية.. والورقة على النحو التكراري أشبه بقصيدة تكرر مطلعها؛ فانفتحت من جديد، إذ آذنت بالانتهاء.

وقد وُفق الرافعي حين وظَّف هذا التكنيك في هذه الورقة بالذات، إذ هي مع «قلت وقالت» أطول ورقات «أوراق الورد».

وقد يأتي تكرار التركيب فريدًا ، يحتاج إلى صبر للكشف عن مظان جمالياته، والاهتداء إلى كنه إيقاعاته الحالمة، حينما يطعِّم الرافعيُّ التركيبَ المتكرر بعناصر اختلاف في داخله، فيتنامى النص دلاليًا، وتتحقق له موسيقاه على نحو منفرد، أشبه بلحن موسيقى تتآزر على انسجامه تماثلاتٌ وتخالفاتٌ.. ذلك في قوله بورقة «البحر»:

«كن مثلي جبار الحياة مجتمعًا من ألين اللين وأعنف القوة،

كن مثلي قديس الحياة واسع الروح نظيف المادة، مستعينًا لواحدة بواحدة.

كن مثلي جميل الحياة ثابتًا على الرقة والصفاء وإن كان من وراء شاطئيك الرمال والحجارة وطين الأرض وناس الأرض

كن مثلي حرَّ الحياة، محتفظًا بالسعة والحركة والعمق.

كن مثلي إله الحياة، ليس بينك وبين السماء شيءٌ يحجبك أو يحجبها، وعلى وجهك دائمًا أنوار الشمس والقمر والكواكب.

كن مثلي شابَّ الحياة فلن تهرم أبدًا إذا ثلجت روحك بالرضا فتبلِّلُ شبابَك بأندائها، فعمرك كله عمر الفجر!» (١٦)

فالتركيب «كن مثلي.. الحياة» يتكرر ست مرات، تتغير بداخله كلَّ مرة، النكرة السابقة على «الحياة» لتتأسس عليها بالمقام الأول دلالة المرحلة فيما بعد، وكأن التعبير المتكرر وعاءٌ إيقاعيٌّ حامل، يضيء في كل مرة لمعنى جديد يلمع.

ومن عجيب أن تجيء كل الصفات الواردة للبحر صالحة بالفعل للمبدع، ولعلها كانت له في حياته منهاجًا، استعصى بسببه على الاحتواء، وإن استجاب أحيانًا لنداء التعكير، حين عارك في حدَّةٍ أفذاذًا مثله.

والتكرار الأفقي إلى جانب ذلك الرأسي فاعل في أكثر المراحل، فلا تخلو واحدة من موطن تكرار آخر خاصة في «١ ، ٢ ، ٣ ، ٥».

تقنية التعاكس: رد الجملة (عكس اللفظ)

ويتصل بالتكرار من الوجهة الإيقاعية ما اصطلح البلاغيون على تسميته برد الجملة، أو «عكس اللفظ» فما رد الجملة إلا صورة من صور التكرار في علاقته بالتركيب النحوي ومن ثم الدلالة- المتغيرة، والتي ليست بالضرورة متعاكسة، وما يميز رد الجملة دلاليًّا هو سعيه لتعميق المعنى، والذهاب به إلى شوط أبعد مما يتهدى إليه المبدعون القانعون، أما الرافعي فكأنه لا يرضى حتى يأتي ما لم تأتِ به الأواخرُ. ومن نماذج ذلك قوله في «صرخة ألم»:

«المرأة بكل قواها ترعى طفلها وتحوطه وتربيه، ولكن ابنها بكل ضعفه يربي عواطفها ويرعاها ويحوطها، وإن دمعه ليجعلها ترى للأشياء مدامع، فهو خالق فيها؛ لأنه مخلوق منها،

وهذا هو التفسير الذي لا غموض فيه،

لأنه هو ذاته الغموض الذي لا تفسير له» (١٧)

هو «خالق فيها لأنه مخلوق منها» تلك هي الجملة الافتتاحية المهيئة أو الصانعة لرد الجملة فيما بعد، وهي.. هي كذلك جملةُ واسطة العقد التي- إلى ذلك- تنتهي إليها دلالة ما قد سلف، فالفاء في الضمير (فهو) تراتبية سببية في آن.

أما «رد الجملة» ذاته فيعتمد على دالي: «التفسير والغموض» وعلى عدد آخر من الدوال سابقة التجهيز (ضمائر، أدوات ربط، ونفي) والرافعي هنا بقدرته العجيبة على توليد المعاني وتشقيقها وتعميقها؛ يستثمر إمكانات اللغة التركيبية في طرح دلالاته، طرح مبدع فيلسوف مفكر، لم ينل ما يستحقه من عناية أو تكريم (١٨)

ومثل ذلك قوله في «البلاغة تتـنهد»:

«إن الكلام في نفسه وسيلة من وسائل الفهم، فهو لغة، ولكنه في الحب وسيلة الجذب، فهو قوة، واللغة من بعض أدوات الحياة: أما لغة الحب خاصة، فالحياة من بعض أدواتها» (١٩)

ودائرة الدوال التي تستثمرها تقنية «رد الجملة» هنا أوسع، إذ هي أكثر تنوعًا، فدوالها خمسة، هي: «اللغة، بعض، أدوات الحياة، الحب» والثلاثة الأولى أشبه في الإجراء بالدوال سابقة التجهيز، أما الآخران فعليهما تتغاير الدلالة لمواقعهما من التركيب.

وطرب المتلقي الناشئ عن «رد الجملة» كونه تقنية تكرارية، يتحدد حظ إيقاعه بمدى استجابة المتلقي ذاته للمطروح الدلالي، ابتداءً، هل اهتدى إليه؟ ثم هل اقتنع به؟ وأخيرًا.. هل طرب لمعناه؛ فاهتزَّ له؟

رابعًا: تقنية المقابلة:

المشهور هو اتصال المقابلة بالدلالة، إذ تكمن العلاقة الرئيسية بين المتقابلين في تعاكسهما الدلالي، على أن من النقاد من رأى عن حق أن للمقابلة أثرًا إيقاعيًّا [١] وقد قرنها إلى الجناس في هذا الأثر الإيقاعي- الدكتور عثمان موافي، إذ يقول:

«فالطباق والجناس لونان من ألوان البديع، يحدثان في الكلام ضربًا من الموسيقى، والإيقاع تطرب له الأذن، وتهش له النفس، ويخلب به العقل» [٢] ويرى الرأي ذاته الدكتور عبد العزيز موافي، إذ يقول: «ومن الظواهر البلاغية التي تحدث نوعًا من الإيقاع النفسي أو ما يطلق عليه الموسيقي الداخلية ظاهرة المقابلة» [٣]

وقد اشترط- محقًّا- الدكتور محمد عطا الله لإحداث المقابلة أثرها الإيقاعي؛ توافقَ الصيغ الصرفية للمتقابليْن، يقول: «الموسيقى في الطباق- غالبًا- ما تنشأ عن اتحاد المتقابلين في الصيغة الصرفية» [٤]

ومن بسيط النماذج الدالة على أثر المقابلة الإيقاعي قول الرافعي:

«أتجهلين..؟ يا بعد ذلك!

أتعرفين..؟ يا حبَّ ذلك!» (٥)

والمتقابلان هنا بعد همزة الاستفهام تتوافق صيغتها الصرفية، ويتناظر موقعاهما، فبدا الأثر الإيقاعي ملموسًا، وقد اتفق المتقابلان- من ثم- على زنة عروضية واحدة أقرب إلى الرجز (/ / ٥ / / ٥ ٥): «متفعلان».

وقريب من ذلك، إذ يفقد شيئًا من إيقاع بسبب اختلاف الصيغة الصرفية في الفعل الأول قوله: «إني رأيت الذي لا يفكر في معاني الجمال حين يمتنع ويبعد

لا يدرك كل معانيه حين يمكن ويدنو» (٦)

وحين تتخالف الصيغتان على نحو كبير، يضعف الأثر الإيقاعي الصوتي، ويتعاظم أثر الإيقاع النفسي شريطة تناظر الموقعين على نحو ما نجد في قولة الرافعي:

«هلمي فضعيني في أشعة الخلود من نظرات الرضا التي في عينيك؛ لأقوى على هذا الفناء الماحق من هجرك، فإن قربك ليس قربًا بل هو إعطاء

وبعدك ليس بعدًا بل هو سلب» (٧)

فالأثر الصوتي للمقابلة بين «إعطاء، سلب» باهتٌ، لكن الإيقاع النفسي المنطلق عن صواب المعنى، ورومانسيته هو الأبرز، وقد دعم تناظرُ موقعي المتقابلين ذلك.

وقريب من هذا قوله:

«إن الحب هو الطرف الشاذ الذي لم يُعرف له وسطٌ، فإن لم يكن ذاهبًا إلى الزيادة مطَّردًا بها كان غير شك منحدرًا إلى النقص مستمرًّا فيه» (٨)

ومن نماذج المقابلة التي تكتمل لها آثارها الإيقاعية، إذ حازت الشرطين: توحد الصيغة، تماثل الموقع، قوله عن تحولات الحب والهجر في «الهجر»:

«رسم الماضي من الحب صورته في نفسي وأتى الهجر يمحوها ويرسم غيرها،

ففيما يثبته ألم الأيام المكروهة تأتي

وفيما يمحوه ألم الأيام المحبوبة تذهب» (٩)

وبالنص ما يكشف عن ظاهرة أخرى تواترت بأوراق الورد، تمثلت في تعانق بنيتي: التكرار والمقابلة في تشكيل الإيقاع، المتأسس هنا على تكرير (ألم الأيام) وعلى تكرار التركيب: ففيما+ مضارع متصل بضمير ها الغائب+ ألم الأيام+ معرفة نعت للمعرفة السابقة+ مضارع.

وأما المقابلة بالنموذج فرأسية، يأتي طرفها الثاني في القرينة الثانية من قرائن السجع، فيقابل كلٌّ نظيره، الفعل المتصل بالضمير أولًا ثم النعت، وأخيرًا.. المضارع السائر للضمير (هي)

مثال ذلك في نموذج أرقى، يقول فيه الرافعي:

«ما هذه الرقة في هذا الأديم الذي تتعري به لكأن كل موضع فيك عليه بضاضةٌ وإشراق من جسم فاتنة عارية؟

بل ما هذا التوحش في هذا الموج الذي تزأر به زئيرًا يتردد في كل نواحيك، حتى لتلوح كل موجة من كل موجة كأنها هي لُبَدُ أسودٍ بيضٍ غاطسة في الماء يحمل بعضُها على بعض للقتال؟

وما هذا الهدوء ساعة تستقر في جو خافت كهمس التسبيح فتبدو كقلب المؤمن رسب في أعماقه اضطراب الظن بالحياة وطفا على اطمئنان التوكل على الله؟

وما هذه الثورة ساعة تستقر في جو صاخب كمعمعة المعركة، فتظهر كالمخبول ثارت على خواطره فهن كأمواجك مبعثرة طائرة، وكأن زوبعة سكنت فيها» [١٠]

والإيقاع من تقنيتي التكرار والمقابلة بالفقرة بارز، يتعاقبان.. ويتداخلان. فالاستفهام: ما هذا (ما هذه؟) التكرار يعقبه الثنائية التقابلية (الرقة، التوحش) ثم (الهدوء، الثورة)، يعقب الثنائية الأولى منهما التكرار في (هذا)

ويعقب الثنائية الثانية التعبير التكراري ساعة.. في جو، الذي يعقبه تقابلٌ خافت لا صاخب بين الدالين (خافت، صاخب) المتلوِّ بتكرير كاف التشبيه المتصلة بمتقابلين هما (همس، معمعة) وهذا التعاقب المنتظم لمثيرات الإيقاع فاعلٌ في تشكيل إيقاع على تواتره، فهو متوتر، وعلى تباين قوالبه؛ فهو مؤتلف الأثر.

وقد تخلل التعبير «ساعة.. في جو» الدالان (يستقر، يستفز) المتجانسان تجانسَ تداعٍ بديعٍ، ويجري الإيقاع بالفقرة في مرحلته الأخيرة هكذا:

ما هذا	الهدوء (التوحش)	، ساعة	تستقر (تستفز)	في جو	خافت (صاخب)	كهمس (كمعمعة)
تك	ق	تك	جناس	تك	ق	ق
١	١	٢		٣	٢	٣

وفيه تتوازن التكريرات مع المتقابلات ثلاثًا ويتوسطهما الجناس!!

خامسًا: تقنية الجناس:

الجناس هو «أن تجيءَ كلمةٌ تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، أي تشبهها في تأليف حروفها» [١] والجناس كما يرى الدكتور منير سلطان «فن الإيقاع بطبيعة تكوينه، كلمتان متتاليتان متفقتان في الحروف.. وحينما تكون الكلمتان متجانستين بلا فاصل تحققان إيقاعًا عاليًا سواء أكانتا متجانستين تجانسًا تامًّا أو ناقصًا» [٢]

وتكمن القيمة الموسيقية للجناس «فيما يحدثه تشابه الحروف أو بعضها من نغم صوتي يؤثر في النفس، ويستميل المتلقي، ففي التجنيس.. اللفظ يتكرر في النطق، ولكن المعنى مختلف، مما يجعل النفس تتشوَّف إلى الوقوف على المعنيين المختلفين، فينضاف إلى الوقع النغمي وميل السمع إليه؛ لذة البحث والتعرف» (٣)

ومن نماذج هذا الإيقاع التجنيسي الحاد لتجاور المتجانسين قول الرافعي:

«آهٍ من كبر النفس على صغائر الحياة، ومن صغائر الحياة على كبر النفس!

ولقد يكون الملك العظيم في حشده وجنده، وحوله وطوله، ثم لا تعبأ ذبابة من الذباب أن تقع على وجهه، ولو نطقت لقالت صادقة: وإن كان ملكًا فإني ذبابة» (٤)

فالتجانس بديع بين «حشده، جنده» من ناحية، «حوله، طَوله» من أخرى، ومع تعزيز الجناس الظاهر لجاه الملك؛ فإنه على الحقيقة يُرديه أرضًا حين لا تعبأ به ذبابة، الأمر الذي يجعل التجنيس من ناحية خفية فاعلًا في الدلالة.

ومن جميل نماذج الجناس الإيقاعي ذي الأثر الصوتي الحادّ؛ قول الرافعي:

«وأعرف للبحر في نفسي كلامًا، فهو يوحي إليَّ: أن تجدَّدْ تجدْ في آمال قلبك كأمواجي لكيلا تملَّ فتيأس، وتَحرَّكْ تُحرك في نزعات نفسك كتياري لئلا تركد فتفسد، وتوسَّع تُوسع في معاني حياتك كأعماقي لئلا تمتلئ فتتعكر، وتبَّحرْ تُبحر في جوك الحر كرياحي لئلا تسكن فتهمد» (٥)

والجناس ينبني هنا في الغالب على تجاور فعْلَيّ الأمر الطلبي، ومضارعة المجزوم، والفارق بينهما بخلاف الدلالة؛ لا يعدو أن يكون في الغالب بتغاير الحركات، وتحولها عن فتح الأول بالأمر إلى ضمه بالمضارع.

ومن نماذج تشبيك تقنيات الإيقاع، تكريرًا وتجنيسًا وتقابلًا؛ قول الرافعي في «وهم الجمال» عن رسالته إليها: «أكتبها وقد تكافأ جانبا الحب في نفسي هونًا هونًا، واعتدلت مقاديرها شيئًا شيئًا، فلا أعتدُّ بسبب تصغُرُ به الحقيقة الكبيرة، أو تكبر الصغيرة، أو يجاوز بمعنًى حدَّه، أوً يقصر بمعنى آخر عن حقه» (٦)

سادسًا: نحو عروض للنثر:

مضى كيف أن الرافعي كغيره استرفد حين تحول عن الشعر إلى النثر بعض مقومات الشعر إلى ميدان النثر، وتبين كيف أنه قد أحسن استثمارها فبدا نثره أرقى من شعره في أحايين كثيرة (١)

وكان من نتاج ذلك أن جاءت بعض المواضع في الأوراق كأنها الشعر؛ فأثرها الإيقاعي شعري بوضوح، يبدو ذلك لأول وهلة؛ فحينما نستمع أو نقرأ قوله:

«هذه.. نظرات تمتد تأمر تشعرني» [٢]

نجدنا طواعيةً ننشدها، ونتغنى بها مستمتعين، ذاهلين عن صواب أو خطأ ما يحاول الرافعي نقله من معنى، إذ طغى جانب الإيقاع وأثره بالمتلقي على الجانب الدلالي.

ويصح اعتبار (نظرات تمتد تأمر تشعرني) سطرًا شعريًّا خماسي التفعيلة بامتياز، إذ تستقيم زنتها على تفعيلة المتدارك:

///٥ /٥/٥ /٥//٥ ///٥ ///٥

على خلاف بينها في سلامتها من الزحاف كما في (٣)

أو أن تكون مخبونة كما في (١)

أو أن تكون مقطوعة كما في (٢ ، ٤ ، ٥)

وقريب من ذلك ما ورد على زنة الرجز غالبًا في قوله:

«طاووس انسلَّ ريشُه الجميل فردَّهُ القبحُ دجاجة» [٣]

/٥/٥/٥ /٥/٥//٥ //٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥ /٥

إذ لا تضطرب «مستفعلن» إلا في المرة الرابعة.

وتجتمع تفعيلات الشعر بنثر الرافعي، وأكثر ما يكون ذلك بين تفعيلتي المتدارك والمتقارب، وهما من أكثر بحور الشعر العربي الحديث ترددًا، كما في قوله:

«كلماتي كالأزهار تخلق فيها مادة ألوانها وأعطارها وديباجها» (٤)

فالتفعيلات (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٩ ، ١١) من المتدارك

ومن المتقارب التفعيلات (٧ ، ٨ ، ١٠) ومثله في ذلك حين اختلطت «فاعلن بفعولن» قوله «نظرات ترنو في سكون واسترخاء كأنها..» (٥)

(///٥ /٥/٥ /٥/٥ //٥/٥ /٥/٥ /٥/٥ //٥//٥)

والتفعيلة الأخيرة من الرجز، وثلاثتها قريبة الأثر والبنية بتفعيلة الرجز الواردة، إذ بحذف أحد المتحركيْن تؤول التفعيلة بحذف الأول منهما أو الثاني إلى فاعلن (متدارك) وبحذف الثالث أو الرابع تؤول إلى (فعولن) وقد تكرر هذا الجمع الثلاثي في قوله:

وما شئت أن أرى صفاءً ولا جمالًا ولا حسنًا ولا فتنة؛ إلا رأيت فيها» (٦)										
//٥/٥	//٥/	/٥//٥	/٥//٥	//٥/٥	//٥/٥	/٥//٥	/٥//٥	/٥/٥	//٥//٥	/٥

خاتمــة

وبعد فقد كشف هذا البحث واحدًا من أهم المبدعين الذين استثمروا تقنيات البديع المختلفة، اللفظية على وجه التعيين في تخليق ما يمكن أن يكون معادلًا إبداعيًّا حقيقيًّا للخصائص الموسيقية والإيقاعية الحاسمة التي تميز الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية، وذلك هو ما حملنا على أن نعمم لهذا البحث في العنوان الأعلى باسم (عزف البديع).

وقد أمكن بعد تأصيل مفهوم إيقاع النثر، ورصد ملامح الوعي والقصدية التي تبدت من النموذج موضع التحليل، وكذلك من تحليل التقنيات المستثمرة في تخليق إيقاع النثر- أن نقف على عدد من النتائج، أنتجها هذا البحث، هي كما يلي:

١- تميَز إبداع الرافعي النثري في «أوراق الورد» بظاهرة التشبيك بين منابع إيقاعه، في الموضع الواحد، فتآزرت التقنيات الإيقاعية كالتكرار والمقابلة مع السجع أو التوازن في أكثر من موضع، بما كشف من ناحية عن قدرات إيقاعية رافعية مستكنة، بدا تمثلها في نثر الأوراق أوضح منه في شعره، ومن ناحية أخرى أسهم هذا التشبيك في إمتاع المتلقي وإقناعه وإدهاشه وامتلاكه.

٢- يتسامى إيقاع الرافعي حالًا فحالًا، إذ يستثمر إمكانات التقنية البديعية إيقاعيًّا من أبسط مظاهرها، وحتى أعمقها وأروعها، وقد

كان الإيقاع بنهاية الأوراق أجمل وأرقى منه في أولها، وكأن الرافعي بالنهاية قد امتلك أدوات إيقاعه، ونضجت في يده؛ حيث لا مزيد.

٣- هذا الإطار التطبيقي التحليلي لم ينزل على نثر الرافعي بغير غطاء تنظيري من جانبه، فقد بدا نوعُ وعيٍّ من الرافعي بما يمكن أن يكون لإيقاع النثر من جدوى في عملية التلقي، كما جاء في مقدمة «أوراق الورد» التي أثبتنا طرفًا منها في البحث.

٤- لاحظتُ نوع توافق إبداعي بين نثر الرافعي والبشري على ما بينهما من اختلاف في العناصر المستثمرة- بما يبشر بالحاجة إلى فحص نثر البشري على حدة ثم العودة من جديد لصناعة مبحث عن الإيقاع النثري المقارن بين الرافعي والبشري.

٥- مازال تراث الرافعي بحاجة ماسة إلى طبعة جديدة يكون أهم وكدها هو تقريب إبداع الرجل إلى مثقفي الأمة وشبابها، حينما يقدَّم له بدراسة فاتحة، ترغب إلى هؤلاء إبداع الرجل، وأن يلتزم بصفِّه، وكتابته على نحو يبرز جمالياتِه، فقد شعرت بأن عددًا من دور النشر مما عُنيت بنشر إبداع الرافعي- وهي مشكورة على أية حال- لم تُعن بمراجعةٍ، أو حسن عرضٍ، أو تقديم؛ تعجلًا لمكسب مادي.

والرافعي مازال بحاجة إلى دراسات تقف على حقيقة إبداعه، فتضع الرجل في مكانه اللائق لا مجاملة ولا تحيُّفَ، حتى لا يضل القادمون.

وسلام على الرافعي في الأولين والآخرين

هوامش المقدمة

(١) شخصيات أدبية، أحمد هيكل ٥٠، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧. وفيه: «وأما طريقة الرافعي، فهي التي سمَّيتها طريقة «البيان المقطَّر» وأقصد بهذا أن الرافعي في أسلوبه يعتمد على الناحية البيانية، ويهتم كثيرًا بجمال الصياغة، ثم إن بيانه ليس البيان القريب التناول، البسيط العناصر، الهيِّن الأداء، وإنما هو بيان فيه بُعدٌ وتركيب وجهد، حيث يجنح صاحبه إلى اعتصار المعاني وتوليد الأفكار ومزج الخواطر وتكثيف الأداء»

ويرى الدكتور حلمي القاعود أن «أسلوب الرافعي يمتاز بالسلامة والسلاسة والإيجاز العميق، وهذه المزايا نتائج حتمية لاكتمال عدته وغزارة مادته وصفاء ذوقه وذكاء فهمه، وأشد ما يروعك منه قوة الفن وحركة الذهن «يراجع في ذلك:

مدرسة البيان في النثر الحديث، حلمي محمد القاعود ٣٠٢، دار الاعتصام بالقاهرة ١٩٨١.

(٢) أعرض هنا فقط لنماذج من الدراسات التي عُنيت بالرافعي؛ مما يكشف عن إهمال جلِّ هذه الدراسات للمنحى الأسلوبي في أدب الرافعي، وإلا ففي عدد مجلة الأدب الإسلامي الخاص بالرافعي (٤٣، ٤٤) ما يشبه ببلوغرافيا أولية عن هذه الدراسات، من إعداد محمد حيان الحفاظ، ص ١٩٥ وما بعدها.

يراجع في هذا: الأدب الإسلامي، العددان (٤٣ ، ٤٤) في مجلد واحد، ٢٠٠٤ مجلة تصدرها رابطة الأدب الإسلامي العالمية بمكة المكرمة، مقال بعنوان: «الرافعي سيرته وآثاره» لمحمد حيان الحفاظ.

(٣) وقد نشرت هذه الدراسة في: دار الجيل بيروت، دار عمار بالأردن، في طبعته الأولى عام ١٩٩١.

(٤) الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، أنيس المقدسي ٣١٢، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة السادسة، يونيو ٢٠٠٠.

(٥) دعا الدكتور حلمي القاعود «الأدب الإسلامي، العددان ٤٣ ، ٤٤ ، ص ٣١ «في مقاله» وما يزال شعر الرافعي يحتاج إلى تحقيق «دعا إلى التماس شاعرية الرافعي في المنثور، كما المنظوم؛ إذ يقول:

«وكما تُطلب شاعرية الرافعي في المنظوم فإنها تطلب في المنثور «وأظن أن شاعرية الرافعي في النثر أولى في درجة الطلب، وضرورة الالتماس، فهي الأجمل في رأيي من ديوانيه.

(٦) هناك دراستان صعُب عليَّ الاطِّلاع عليهما، على أهميتهما لموضوع البحث، إذ تتماسان معه، هما: نثر الرافعي، محمد الأخضر بن مسعود، المكتبة الشرقية بالجزائر، ١٩٦٣.

نثر مصطفى صادق الرافعي لابن سعد المبروك ابن مسعود، ماجستير بجامعة القاهرة ١٩٦٣.

(٧) يرى الأستاذ عمر الدسوقي- ربما وحده- أن «القرن العشرون قد شهد نهضة فارعة في النثر» دون أن يعنى بذلك تكافؤ دراسات الشعر والنثر، أو كفاية الدراسات النثرية، فضلاً عن كثرتها عن دراسات الشعر، وهو ما لم يقل به سيادته أو غيره. يراجع في ذلك: نشأة النثر الحديث وتطوره، عمر الدسوقي ص «و» معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦١. وهو يصرح بالصفحة السابقة «هـ»

«أن النثر الحديث لم يلقَ من جمهور الباحثين والنقاد من العناية مثل تلك العناية البالغة التي لقيها الشعر»

(٨) نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي، دكتور حسين نصار ١، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية ١٩٦٦.

(٩) محاورات مع النثر العربي، دكتور مصطفى ناصف ٧٤، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٢١٨، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، فبراير ١٩٩٧.

(١٠) تحليل النص الشعري «بنية القصيدة»، يوري لوتمان، ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف بالقاهرة ١٩٩٥.

هوامش التمهيد

(١) التمهيد خاص بتحرير مصطلحات عنوان البحث، وقد أرجأت تحرير مصطلح الإيقاع؛ ليجتمع كل ما يتصل به في مكان واحد بالمبحث الأول من الفصل الأول.

(٢) لسان العرب لابن منظور، دار الحديث بالقاهرة، ٢٠٠٣، المجلد الثامن «مادة نثر» ص ٤٥٠ وما بعدها.

(٣) أساس البلاغة للزمخشري، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، سلسلة الذخائر (٩٦) مايو ٢٠٠٣، الجزء الثاني، ص ٤٢٠ وما بعدها. مادة «نثر»

(٤) في نظرية الأدب، الدكتور عثمان موافي ١٧، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ١٩٨٤.

(٥) في نظرية الأدب ١٧.

(٦) شيخوخة الخليل «بحثًا عن شكل لقصيدة النثر العربية» محمد الصالحي ٤٥، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، يونيو ٢٠٠٣.

(٧) نقد النثر لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق الدكتور طه حسين وعبد الحميد العبادي ٧٤، وزارة المعارف العمومية بمصر، ١٩٣٩.

(٨) نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى ١٧، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة، د.ت

(٩) مقدمة ابن خلدون، تحقيق الدكتور علي عبد الواحد وافي ٣/ ١١٥٤، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦.

(١٠) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ١/ ١٧ ، ١٨، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير بالقاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٦.

(١١) في النثر العربي «قضايا وفنون ونصوص» الدكتور محمد يونس عبد العال ٧، الشركة المصرية العالمية لونجمان، الطبعة الأولى ١٩٩٦.

(١٢) في الأدب الجاهلي، الدكتور طه حسين ٣٢٦، دار المعارف بمصر، الطبعة العاشرة، ١٩٦٩.

(١٣) النقد الفني دراسة جمالية، جيروم ستولنيتز، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا ٢٩١، مكتبة الأسرة ٢٠١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(١٤) نشأة الكتابة الفنية ٣.

ويستخدم الدكتور حسني ناعسة أيضًا مصطلح الكتابة الفنية في التعبير عن النثر الفني، وهي/ هو عنده: «كل نثر يشتمل على جمالٍ في أدائه وصياغته، أو قل في أسلوبه» يراجع ذلك في:

الكتابة الفنية في مشرق الدولة الإسلامية في القرن الثالث الهجري، الدكتور حسني ناعسة ٨ ، مؤسسة الرسالة ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٨.

(١٥) الفن ومذاهبه في النثر العربي، الدكتور شوقي ضيف ١٥، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية عشرة.

(١٦) الثابت والمتحول «صدمة الحداثة» أدونيس ٤٠، دار العودة بيروت، الطبعة الرابعة، د. ت.

(١٧) في نظرية الأدب ١٣.

هذا هو عين ما يراه أيضًا «علي حب الله»، فعنده:

«ليس هناك تضاد مطلق بين الشعر وبين النثر الأدبي الفني، وإنما تقوم الصلة بينهما على اتحاد موضوعي.. واختلاف شكلي» يراجع في ذلك:

المقدمة في نقد النثر العربي «مشروع رؤية جديدة في تقنيات البحث والكتابة، علي حب الله ٢٣، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠١.

(١٨) في النثر العربي ٣١.

(١٩) النثر الكتابي في العصر الأموي، الدكتور محمد فتوح أحمد ١٦٧، مكتبة الشباب بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٤. ويرى ابن خيرة المواعيني

في كتابه «الريحان والريعان»: «أن أول من فكَّ رقاب الشعر وسرَّح مقيده إلى النثر عبد الحميد كاتب بني أمية إلى انقضاء خلافتهم» يراجع في ذلك: المقدمة في نقد النثر العربي ٨٩.

(٢٠) الشعر والنثر مقاربات في التشكيل، محمد مريس الحارثي ٦٠، بحث منشور في مجلة جذور «تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، الجزء العاشر، المجلد السادس، سبتمبر ٢٠٠٢.

(٢١) عناصر الشعر في نثر عبد الحميد، الدكتور سعيد حسين منصور، د. ط، ١٩٧٩.

(٢٢) في الأدب الجاهلي ٣٣٠.

(٢٣) تقول بهذا الفارق النسبي الدكتورة فاطمة الوهيبي، وعندها: «إن الفارق بين النثر والشعر في الوزن والقافية لم يتعدَّ كونه فارقًا في نسبة الإيقاع في الكلام، وقد لاحظ النقاد ذلك حيث لم يخلُ النثر من الإيقاع» يراجع في ذلك: نقد النثر في القرنين الرابع والخامس الهجريين، فاطمة الوهيبي ٧٩، دار العلوم للطباعة والنشر والتوزيع بالرياض، الطبعة ١٩٩١.

(٢٤) في نظرية الأدب ١٣.

(٢٥) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي ٣٦٦، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦.

(٢٦) نقد النثر في التراث النقدي والبلاغي، الدكتور فتحي عبده ٥٢، ٥٣ ، الدار المصرية للكتاب بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٣. ويراجع أيضًا في مفهوم النثر الفني عند المحدثين:

(أ) الأسلوب للأستاذ أحمد الشايب ٦٢، مطبعة النهضة المصرية بالقاهرة، الطبعة الثامنة ١٩٩١. وفيه: «قد يكون الأسلوب الأدبي شعرًا، فتبدو فيه مظاهر لفظية تلائم طبيعة هذا الفن الشعري، وإن لم تكن في أصلها خاصة به، بل يشاركه النثر الأدبي فيها إلى حد ما.. وهذا طبعي إذا كان الفنان- الشعر والنثر الأدبي- أدبًا، يصور العقل والشعور، فليس هناك إذًا تضاد مطلق بين الشعر والنثر، وإنما تقوم الصلة بينهما على اتحاد موضوعي واختلاف شكلي»

«والعبارة الأخيرة: (فليس هناك.. شكلي) وردت في كتاب «علي حب الله» المتأخر زمانًا عن أحمد الشايب، وذلك بنصها في صفحة ٢٣ دون إحالة.

(ب) بلاغة الكتاب في العصر العباسي دراسة تحليلية نقدية لتطور الأساليب، الدكتور محمد نبيه حجاب ٥٠، طبعة جامعة أم القرى بمكة المكرمة «مكتبة الطالب الجامعي ٣١ «الطبعة الثانية ١٩٨٦. وفيه:

«يُراد بالكتابة الفنية؛ ذلك اللون من التعبير الذي يفتنُّ فيه الكاتب لإثارة المتعة الأدبية في نفس القارئ والسامع ليدركا ما أدركه، ويشعرا بشعوره، وقلما يأتي ذلك عفو الخاطر، من غير تروٍّ أو تجويد».

(٢٧) الوزراء والكتاب للجهشياري، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ٨٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، سلسلة الذخائر (١٢٦) أكتوبر ٢٠٠٤.

(٢٨) يراجع في ذلك:

(أ) أضواء على حياة الأدباء المعاصرين، أنور الجندي ٢/ ١٨، دار الأعلام للطبع والنشر بالقاهرة ١٩٥٥ وفيه: «ليس للرافعي تاريخ إلا قصة حبه، فقد بدأ حياته شاعرًا ثم تحول إلى النثر».

(ب) حياة الرافعي للعريان ٥٤ وما بعدها، وفيه «بلغ الرافعي الشاعر مبلغه بعد سنة ١٩٠٥ ونزل منزلة بين شعراء العصر وجرت ريحه رخاء إلى الهدف المؤمل، فامتد نظره إلى جديد.. وهنا بدأ الرافعي الكاتب الذي يعرفه اليوم قراء العربية، على حين أخذ الرافعي الشاعر يتصاغر ويختفي رويدًا رويدًا حتى نسيه الناس أو كادوا.. لم يهجر الرافعي الشعر هجرًا باتًّا بعد أن اتخذ لنفسه هذا المذهب الجديد؛ ولكنه لم يجعل إليه كلَّ همِّه، واتجه بقلبه ولسانه إلى الهدف الجديد»

(جـ) الفنون الأدبية وأعلامها للمقدسي ٣١١ وفيه: «عكف الرافعي أول نشأته الأدبية على نظم الشعر؛ فأشرق نجمه في سماء الشعر العصري، لكن إشراقه لم يدم طويلًا؛ فإنه لم يكد يتجاوز الثلاثين من عمره حتى عدل عن الجري في هذا المضمار وتحول إلى الأدب المنثور، وجرى فيه إلى غايته حتى احتل مكانة رفيعة بين كتاب العربية المحدثين»

(د) شخصيات أدبية للدكتور أحمد هيكل ٤٤ وفيه: «كان الرافعي موهبة أدبية فذة، وبدأت تلك الموهبة تظهر في مجال الشعر ثم حدث ما جعل الرافعي يتجه إلى النثر والتألق فيه تألقًا يوشك أن يحجب تألقه في الشعر»

(هـ) شعر مصطفى صادق الرافعي بين التقليد والتجديد ١٥ وفيه: «اتجه الرافعي إلى النثر الذي كان شعرًا لا ينقصه من مقومات الشعر إلا الوزن والقافية».

(٢٩) الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر ١٩١٤ - ١٩٦٥ للدكتور رجا سمرين ١٠٥، دار اليراع للنشر والتوزيع بالأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٣.

(٣٠) من رسائل الرافعي، نشر: محمود أبو رية ١٨٠، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، د. ت.

(٣١) من حديث الشعر والنثر، الدكتور طه حسين ٢٧، دار المعارف بمصر، الطبعة الحادية عشر.

ويراجع في ذلك أيضًا: أدب أمير البيان، للدكتور أحمد الشرباصي ١٠، الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٤. «سلسلة مذاهب وشخصيات» العدد ١٠٤». وفيه: «إن الشعر لا يتسع لبسط الآراء وتحليل الأفكار، والإلحاح في الدعوة إلى مبدأ أو عقيدة.».

(٣٢) يقول العريان في «حياة الرافعي ٦١» (نعم كان شعر الرافعي أقوى من أداته، وكانت قوالبه الشعرية تضيق عن شعوره».

(٣٣) يراجع في ذلك: النص الكلي للدكتور يوسف نوفل ٢٩، سلسلة كتابات نقدية «تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر.

(٣٤) نفسه ٢٩ ، ٣٠

(٣٥) ترى الدكتورة نعمات أحمد فؤاد: أن رسائل الحب أشبه في موضعها وطبيعتها بالشعر، وإن لم تجرِ على وزن وقافية» يراجع في ذلك: دراسة في أدب الرافعي، الدكتورة نعمات أحمد فؤاد ١٣٤٤، دار الفكر العربي بالقاهرة، الطبعة الثانية ١٩٦٣ ويرى الأستاذ محمد الحسناوي أن في «حديث القمر» نثرًا شعريًّا، إذ يقول عن الفصل الثامن من الحديث وفيه شعر ونثر «الفصل يمثل سبع عشرة صفحة، ثلثها صفحات القصيدة الشعرية، والبقية النثر الشعري الذي رأينا أمثلة منه يقول:

وأراه في كل زهرة تفوح/ وفي كل نجم يلوح/ وفي هذا القمر كأنه طلعة حبيبة الروح «الأدب الإسلامي (٤٣ ، ٤٤) صفحة ١٢٣ . ويقول الدكتور حسين علي محمد عن السحاب الأحمر:

«إن السحاب الأحمر لوحة وجدانية من لوحات الأدب الحديث تسمو بالنثر إلى ما يشبه الشعر «الأدب الإسلامي» نفسه» ٦٥.

(٣٦) أحمد بن يوسف الكاتب الوزير دراسة أسلوبية في آثاره النثرية، الدكتور علي إبراهيم أبو زيد ١١٤، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى ١٩٩٧

(٣٧) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الدكتور عبد الله الغذامى ١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة ١٩٩٨.

(٣٨) النثر الفني في القرن الرابع، الدكتور زكي مبارك ١/ ١٧٧، مكتبة الأسرة ٢٠١٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٣٩) في النثر العربي ٣٢.

(٤٠) الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد للدكتور مصطفى نعمان البدري ٤٠١ وما بعدها، دار الجبل بيروت، دار عمار بالأردن، الطبعة الأولى ١٩٩١.

(٤١) أوراق الورد رسائلها ورسائله، مصطفى صادق الرافعي ٢٥، دار الكتاب العربي بيروت، الطبعة العاشرة ١٩٨٢.

(٤٢) نفسه ٢٦.

(٤٣) الجمع بين الشعر والنثر في مؤلف واحد لمؤلِّف واحد، بلْهَ في نصٍّ واحدٍ قديمٌ، ويرى الدكتور عبده بدوي أن أول صورة لهذا الجمع

«هي ما قام به بديع الزمان الهمذاني حين كتب رسالة تجمع بين الشعر والنثر.. وهناك محاولة شهيرة قام بها القاضي الفاضل جاء في أولها:

وصل كتاب مولاي بعد ما	أصات المنـادي للصلاة فأعتما
فلمـــــا استقـــــر لـــــدي	تجلَّى الـذي من جانب البدر أظلما
فقر أ تـــــــــــــــــــه	بعيـنٍ إذا استمطرتَها أمطرتْ دما
و سأ لتـــــــــــــــــه	فساءلتُ مصروفًا عن النطق أعجما
ولم يـرد جوابـــــــــــًـــــا	وماذا عليه لو أجاب المتيَّمـا»

يراجع في ذلك: قضايا حول الشعر، الدكتور عبده بدوي ١/ ١١٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢. والقصيدة بكاملها في: ديوان الشعر العربي لأدونيس ٣/ ١٤٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، سلسلة آفاق عربية (٩٥)، الطبعة الرابعة ٢٠٠٦. وبخلاف قصيدة القاضي الفاضل، هناك نص آخر لمظفر بن إبراهيم العلاييني ٣/ ١٩١.

وقد اقتفى أثر هذا الفعل الجامع ابنُ زيدون في «الرسالة الجدية» إذ بدأها بالنثر وختمها بالشعر.

(٤٤) أما قصائده الشعرية بالأوراق والتي خرجت كأي شعر بالأوراق عن مجال البحث فهي: ما نفع رقة روحي، قال القمر، مني السلام، كتاب رضا، كذبٌ مصور، متى يا حبيب القلب؟، في الأحلام، يا قلبي، يوم النوى.

(٤٥) أوراق الورد ١٧٢

(٤٦) نفسه ١٧٨ ، ١٧٩

(٤٧) يرى الدكتور عباس بيومي عجلان أن الرافعي «قال الشعر المعتاد، ودرس شعر غيره، حقق وكتب نثرًا فيه روح الشعر» يراجع في ذلك: من أدب الرافعي ومعاركه، الدكتور عباس بيومي عجلان ٣٧، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية، د. ت.

(٤٨) أوراق الورد ١٨٦

(٤٩) نفسه ٢٢٣

(٥٠) يراجع ذلك كله في «أوراق الورد» ٥ ، ٢١٠ ، ٢١٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ على الترتيب.

هوامش الفصل الأول

(١) نقد النثر «الوهيبي» ٨٨

(٢) قراءة جديدة في النثر العربي الحديث، الدكتور سعد عبيس ١٨، مكتبة الأمل بالقاهرة، الطبعة الثانية ٢٠٠٦.

(٣) مقدمة للشعر العربي، أدونيس ١١٢، دار العودة بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٨٣.

(٤) شيخوخة الخليل ٧١

(٥) الشعر والنثر في التراث البلاغي والنقدي، عبد اللطيف الوراري ٧٧، سلسلة كتاب «المجلة العربية» رقم (١٩٩) يونيو ٢٠١٣، تصدر في المملكة العربية السعودية.

(٦) في نظرية الأدب ٥٧

(٧) الشعر والنثر مقاربات في التشكيل ٢٣٥

(٨) الإيقاع في شعر السياب، الدكتور سيد البحراوي ١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١١.

ويراجع أيضًا: موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، للدكتور سيد البحراوي ١٩، دار المعارف بمصر، الطبقة الأولى ١٩٨٦. وفيه «إذا كان

الإيقاع مصطلحًا موسيقيًّا في الأساس؛ فإنه واحد من قوانين الفنون عامة»

(٩) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دكتورة ابتسام أحمد حمدان ٧، دار القلم العربي سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٧.

(١٠) لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، الدكتور السعيد الورقي ٢٠٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ١٩٧٩.

(١١) الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة الدكتور نوفل نيُّوف ٦٤، سلسلة عالم المعرفة الكويتية (١٤٦) فبراير ١٩٩٠.

(١٢) شيخوخة الخليل ٤١

(١٣) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ١٧

ويراجع أيضًا: العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الدكتور سيد البحراوي ١٠٩ ، د. ط، ٢٠١٠ . وفيه: الإيقاع «خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة»

(١٤) الوعي والفن ٦٤

(١٥) الهوامل والشوامل لأبي حيان التوحيدي ومسكويه ١٤١، نشر أحمد أمين والسيد أحمد صقر، مكتبة الأسرة ٢٠٠٩ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(١٦) عضوية الموسيقى في النص الشعري، الدكتور عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار بالأردن، الطبعة الأولى ١٩٨٥.

(١٧) في نظرية الأدب ٧

(١٨) الأسس الجمالية في النقد العربي «عرض وتفسير ومقارنة» الدكتور عز الدين إسماعيل ١٨٧، دار الفكر العربي بالقاهرة ٢٠٠٠. ويراجع في ذلك أيضًا:

(أ) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ٢٣ وفيه: «إن الإيقاع أساس الفنون كافة»

(ب) عضوية الموسيقى ٥٥ وفيه: «الإيقاع.. سر الفنون»

(١٩) مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الدكتور جابر عصفور، ٣٠ ، مكتبة الأسرة ٢٠٠٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٢٠) بنية الازدواج والتوازن في شعر أبي تمام، رشيد شعلال ٢١٠، ضمن بحوث مجلة «عالم الفكر» المجلد ٣٣، العدد الأول يوليو- سبتمبر ٢٠٠٤ «تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت».

(٢١) شيخوخة الخليل ٤٩

(٢٢) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ٦

(٢٣) عضوية الموسيقى ٤٨

(٢٥) نفسه ٧

(٢٦) الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها، لابن فارس (.. – ٣٩٥ هـ) تحقيق السيد أحمد صقر ٤٦٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، سلسلة الذخائر (٩٩) يوليو ٢٠٠٣.

(٢٧) سجع المنثور لأبي منصور الثعالبي، تحقيق ودراسة الدكتور أسامة محمد البحيري ٤٣ «من دراسة المحقق» سلسلة كتاب المجلة العربية ٢٠٢، سبتمبر ٢٠١٣.

(٢٨) سجع المنثور ٥٣

(٢٩) معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الجزء الأول ١٧٠ ، ٢٠٠٧

(٣٠) المختار من المقابسات لأبي حيان التوحيدي، تحقيق حسن السندوبي، مكتبة الأسرة ٢٠٠٠ ، ص ١٥٣

(٣١) الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي، تحقيق أحمد أمين، الليلة الخامسة والعشرون.

(٣٢) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ٢٠

(٣٣) الحوار النقدي حول قصيدة النثر، الدكتور محمد إبراهيم الطاووس ١٧٥ ، دار النهضة العربية بالقاهرة، ٢٠٠٤

(٣٤) نحو نظرية إيقاعية في موسيقى الشعر، الدكتور محمد عبد العزيز موافي ٢٣٤، جذور، الجزء العاشر، المجلد السادس.

(٣٥) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ١٨

(٣٦) الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، الدكتور أحمد كشك ١٥٥، مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة، د. ت

(٣٧) مقدمة للشعر العربي ٩٤

(٣٨) يراجع في ذلك: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الدكتور علي يونس ٢٣٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.

(٣٩) الأسس الجمالية في النقد العربي ٣١٥

(٤٠) موسيقى الشعر العربي، الدكتور شكري محمد عياد ١١٢، الطبعة الأولى ١٩٦٨.

(٤١) نقلًا عن: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي ٢٣٣ ، ٢٣٤

(٤٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه وكامل المهندس ٧١ ، مكتبة لبنان بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٤.

(٤٣) في الميزان الجديد، الدكتور محمد مندور ٢٣٤، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت

(٤٤) محاورات مع النثر العربي، الدكتور مصطفى ناصف ٣٥٨، سلسلة عالم المعرفة ٢١٨ فبراير ١٩٩٧

(٤٥) شيخوخة الخليل ٤٤

(٤٦) العروض وإيقاع الشعر العربي ١٣١

(٤٧) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ٣٢٠

(٤٨) نظره جديدة في موسيقى الشعر العربي، الدكتور علي يونس ١٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣

(٤٩) الإيقاع ودلالاته في ديوان «شرف على ذاك المطر» للشاعر سليمان النفار، الدكتور محمد بكر البوجي ١٧٥، ضمن بحوث «صحيفة دار العلوم» تصدرها جماعة دار العلوم بالقاهرة، السنة التاسعة عشر، العدد الثامن والثلاثون، يوليه ٢٠١١.

(٥٠) التعبير الموسيقي، الدكتور فؤاد زكريا ٢١، مكتبة مصر بالقاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٨٠.

(٥١) الزخاف والعلة ١٦٢

(٥٢) الأسس الجمالية في النقد العربي ٣٠٥

(٥٣) يراجع في كون الإيقاع نظامًا: العروض وإيقاع الشعر العربي ١٣١. وقد يكون من منابع الإيقاع «كسر النظام» فكما يرى «يوري لوتمان» (في: تحليل النص الشعري ٦٦) «فإن تواكب هاتين القاعدتين- النظام وصدع النظام- يشكل سمة عضوية في كل عمل فني إلى حدٍّ يمكن معه القول بأن هذا التواكب يعتبر القانون الأساسي في بنية كل نص أدبي»

وإلى قريب من هذا يقول رشيد شعلال (بنية الازدواج في شعر أبي تمام ٢٣٠):

«فضل الاختلاف لا يقل أهمية وأثرًا من حيث الإيقاع على فضل الائتلاف؛ في التنوع يكمن سر الجمال»

(٥٤) يراجع في أن التكرار من منابع الإيقاع: شيخوخة الخليل ٤٤، في الميزان الجديد ٢٣٤، معجم المصطلحات الأدبية ٥٧.

(٥٥) الأسس الجمالية في النقد العربي ١٨٧

ويراجع: الشعر والنثر في التراث البلاغي والنقدي ١٠٧ وفيه «التكرار والتسجيع والتجنيس ثم التنغيم؛ كلها عناصر تسهم في الانتظام الصوتي بقدر ما تنظم المعنى في توالي الجمل والفصول المتوافقة بينها في المقدار».

ويرى الدكتور منير سلطان: أن الإيقاع «يعتمد.. على المثلية والتكرار، ثم على الزمن المتمثل في المسافة بين نطق الكلمتين في العبارة وهذه المسافة.. بين نطق الكلمة الأولى والثانية هي التي تتحكم في درجة الإيقاع، ووقعه في الأذن، وكلما قلت المسافة أو الذبذبة بين الكلمتين؛ ارتفعت درجة الإيقاع»

يراجع ذلك في: نصوص للتذوق، الدكتور منير سلطان ٢٧، منشأة المعارف بالإسكندرية ٢٠٠٩

(٥٦) العلاقات التصويرية ١٥٦

(٥٧) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ٨

(٥٨) الإيقاع في السجع العربي محاولة تحليل وتحديد، محمود المسعدي ١٨٧، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، د . ت

(٥٩) شيخوخة الخليل ٤٥

(٦٠) معجم المصطلحات العربية ٧١

(٦١) الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، الدكتور منير سلطان ١٢٦، منشأة المعارف بالإسكندرية، الطبعة الأولى ٢٠٠٠

(٦٢) في نظرية الأدب ٨٥

(٦٣) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي ٥٧

(٦٤) موسوعة المصطلح النقدي، الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ٢/ ٤٢٣.

(٦٥) تمثل الضرورة الشعرية إحدى أهم الآليات التي شرَّعها النقاد قديماً، وأباحوها للشعراء دون الكتاب في محاولة لكسر صرامة القيد العروضي أو تطويعه أو توسعة لمدى الحرية للشاعر؛ فالنثر والشعر «يشتركان معًا في خاصية الإيقاع الموسيقي إلا أن هناك تفاوتًا بينهما في درجة الإيقاع، تجيز للشاعر أن يتصرف بما لا يجوز للناشر «يراجع في ذلك: عضوية الموسيقى ٥٤.

(٦٦) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الدكتورة ألفت محمد كمال عبد العزيز ٢٥٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.

(٦٨) نحو نظرية إيقاعية في موسيقى الشعر ٢٤٨. ويراجع في الإيقاع الصرفي أيضًا: نصوص للتذوق ١٢٦ وفيه: «للإيقاع الصرفي دور، وهو: الكلمتان المتتاليتان المتفقتان في الميزان الصرفي، مسجوعتين أو غير مسجوعتين»

(٦٩) نحو نظرية إيقاعية في موسيقى الشعر ٢٤٨

(٧٠) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ٢٦١. نقلًا عن الخطابة لابن سينا ٢٢٥

(٧١) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ١٥

(٧٢) في نظرية الأدب ٧٩

(٧٣) يراجع في ذلك: عناصر الشعر في نثر عبد الحميد ٩٨ وفيه:

«.. فموسيقى الألفاظ لابد أن تتولد من ألوان البديع»

(٧٤) رسائل القاضي الفاضل دراسة تحليلية، الدكتور محمد عبد الرحمن عطا الله ٣٣١، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع بطنطا، مصر، الطبعة الأولى ٢٠٠٠

(٧٥) الشفاهية والكتابية، والتر ج أونج، ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين ٩٤، سلسلة عالم المعرفة (١٨٢) فبراير ١٩٩٤

(٧٦) الشعر والنثر ١٢٨. هامش (٢).

هوامش الفصل الثاني

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر، الدكتور شوقي ضيف ٢٥١، دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة مكتبة الدراسات الأدبية (٢٤).

(٢) يشير إلى هذه المنابع الإيقاعية الدكتور حسني ناعسة؛ فيقول:

«إن السجع والجناس بما فيهما من وحدة النغم والصوت والقافية يحققان توازنًا وتوافقًا وتماثلًا، وأن الطباق بما فيه من معانٍ متضادة يحقق تقابلًا، وأن الإكثار من هذه العناصر يحقق تكرارًا ملحوظًا في القطعة الأدبية» (الكتابة الفنية ٣٩٧).

(٣) أوراق الورد ٢٦

(٤) الكتابة الفنية ٤١٥. هامش(١).

يذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى فرض راجح «يذهب فيه أصحابه من علماء وتاريخ الأدب إلى أن الشعر العربي قد نشأ في جاهلية العرب الأولى نتيجة لتطور العبارات المسجوعة»

يراجع في ذلك: المكونات الأولى للثقافة العربية، الدكتور عز الدين إسماعيل ٩، أبوللو للنشر والتوزيع بالقاهرة، الطبعة السادسة ١٩٩٠

ويراجع أيضًا: قضية السجع بين القدماء والمحدثين الدكتور محمد يونس عبد العال ١٣، المركز الإسلامي للطباعة بالقاهرة ١٩٨٧. وفيه:

أن «كثيرًا من المحدثين يرون أن السجع كان البداية، ثم تطور إلى الرجز الذي هو الأصل في اهتداء العرب إلى أوزان الشعر»

(٥) قضية السجع ١٢

(٦) أوراق الورد ٨٨

(٧) نفسه ١٢٧

(٨) نفسه ٣٤. وبالنص أيضًا من مظانِّ الإيقاع ومنابعه: التكرار في «ها أنذا» والتقابل في «خفية ظاهرة»، «أفراحها وأشجانها».. والحق أن تفكيك مكونات الإيقاع حالَ بحثه يفقده شيئًا من جماله وبهاه، وربما كان غياب ضابط إيقاعي عام جامع للنثر يقابل التفعيلة في الشعر؛ هو ما حدا ببعض نقادنا الكرام إلى القول بتفكيكية إيقاع النثر، وأنه «لا يؤدي إلى وحدة عامة للنغمة في النص كله» في نظرية الأدب للدكتور عثمان موافي عن إيقاع النثر:

«بوسعنا أن نقول عنه إنك مفكك، وغير مترابط، إذ لا يؤدي في كثير من الأحيان إلى وحدة موسيقية واحدة، في النص كله، مثلما يحدث عن إيقاع الشعر» (٨٦)

ونظرًا لتشابك المنابع الإيقاعية في الموضع الواحد، بحيث يصح إدراج نموذج ما في أكثر من منبع إيقاعي، فقد راعيت- قدر المستطاع- أن يعرض النموذج مرة واحدة، وأن يعتمد في تحديد المنبع الضامّ للنموذج على باعث الإيقاع الأول فيه، فإن كان تكرارًا أدرجت المثال في التكرار..

وهكذا، فقول الرافعي: «لا يمكن للقلب أن يعانق القلب، ولكنهما يتوسلان إلى ذلك بنظرة تعانق نظرة، وابتسامة تضم ابتسامة» (٨٥) إذ يمكن أن يدرج المثال في التوازن، إذ تتوازن جملتا النظرة..، ابتسامة.. الأخيرتان، لكن التكرار فاعل أكثر في إيقاع النموذج. ومن ثم يدرج في التكرار.

فإن تكاثرت المثيرات الإيقاعية بالموضع الواحد، وتقاربت سُهمتها الموسيقية فيه، أخَّرنا المثال إلى ما بعد استكمال المنابع المقصودة بنماذجها المفردة، فلئن تشارك في إيقاع النموذج الواحد تكرار ومقابلة- مثلًا-؛ أخرنا النموذج إلى نهاية الثاني منهما.

(٩) أوراق الورد ٩٢

(١٠) نفسه ١٨٠

(١١) نفسه ٧٧

هوامش التوازن

(١٢) على العكس من ذلك تقريبًا عالج «ابن فارس الازدواج في بابي: المحاذاة والاتباع، وإن لم يشر إلى المصطلح إشارة دقيقة صريحة. يقول في «الصاحبي في فقه اللغة» عن المحاذاة (٣٨٤): «معنى المحاذاة: أن يجعل كلامٌ بحذاء كلام، فيؤتى به على وزنه لفظًا وإن كانا مختلفين، فيقولون: «الغدايا والعشايا» فقالوا: «الغدايا» لانضمامها إلى «العشايا» ومثله قولهم: أعوذ بك من السامَّة واللامة»

وعن الاتباع يقول (٤٥٨): «الاتباع أن تُتْبَعَ الكلمةُ الكلمةَ على وزنها أو رويها إشباعًا وتأكيدًا.. وذلك قولهم: ساغب لاعب وهو خِبٌّ ضَبٌّ، «خراب يباب»

وقد بدا وعي ابن فارس بالظاهرة واضحًا حين قرر أن «العجم تشارك العرب في هذا الباب» (٤٥٨) والتعميم كما هو حادث هنا في كلام «ابن فارس» بشأن ظاهرة الازدواج «لا يتأتى غالبًا إلا عند الوعي بالشيء والإحاطة به» يراجع في ذلك: مبنية الازدواج والتوزان في شعر أبي تمام ٢١١

(١٣) البيان والتبيين للحافظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ٢/ ٧١ ، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير بالقاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١٠

(١٤) نفسه، الصفحة ذاتها.

(١٥) الصناعتين لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ٢٦٠، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الأولى ١٩٥٢

(١٦) بنية الازدواج ٢١١

(١٧) البديع تأصيل وتجديد، الدكتور منير سلطان ٥٣، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٦

(١٨) نفسه.

(١٩) نصوص للتذوق ١٢٥. ويراجع في الازدواج أيضًا: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ١٥٣ ، ٣٨٥ ، ٣٩٠.

(٢٠) بنية الازدواج ٢١٢

(٢١) عناصر الشعر في نثر عبد الحميد ٨٨

(٢٢) الشعر والنثر ٥٠

(٢٣) وربما العكس، اندراج نماذج الازدواج ضمن ظاهرة أوسع هي التوازن، الذي يمثل روح الازدواج.. الأصيلة.

(٢٤) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور لابن طيفور ٢٧٠

(٢٥) النثر الكتابي في العصر الأموي، الدكتور محمد فتوح أحمد ١٥٠، ١٥١ ، مكتبة الشباب بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٤.

(٢٦) نفسه.

(٢٧) الإيقاع في السجع العربي ٨٦

(٢٨) يؤكد الدكتور محمد العبد على هذا الخلط فيقول: «إن بعض الباحثين المعاصرين من العرب والمستشرقين قد خلط خلطًا ذريعًا بين

التوازي والتوازن» يراجع ذلك في: النص والخطاب والاتصال، الدكتور محمد العبد ٢٧٤، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي بالقاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٥

(٢٩) تحليل النص الشعري ١٢٩

(٣٠) النص والخطاب والاتصال ٢٦٨ ، ٢٦٩

(٣١) بنية الازدواج ٢١٢. ويعرف الأستاذ رشيد شعلال المزاوجة بقوله:

«لم يفتأ مفهوم المزاوجة عندهم في الاتساع حتى شمل أبوابًا مختلفة من الكلام أخذت من كل علم بطرف. من ذلك المزاوجة البسيطة الناتجة عن عطف كلمة على أخرى كقولهم: القاصي والداني، ليلًا ونهارًا.. ومن أضرب المزاوجة.. الاتباع كقولهم: حسن بسن، عفريت نفريت، عطشان نطشان.. وهذا الضرب من الازدواج يقصد به تقوية البنية وتوكيد معنى اللفظة المتبوعة، ولما كانت اللفظة التابعة لا تحمل في ذاتها معنى وضعيًّا أو دارجًا في الاستعمال، فإن دورها لا يعدو أن يكون صوتيًّا إيقاعيًّا «يراجع في ذلك: بنية الازدواج ٢١٢

ويراجع في المماثلة (بنية الازدواج ٢١٨): فهي «عند أبي طاهر البغدادي ضرب من الاستعارة وعند العسكري نوع من الكناية.. وجعلها ابن رشيق ضربًا من ضروب التجنيس وعدها القزويني نمطًا من الموازنة، يقول: الموازنة أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون

التقفية، كقوله تعالى: (ونمارق مصفوفة وزرابي مبثوثة) فإن كل ما في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثر ما فيها مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن خصَّ باسم المماثلة كقوله تعالى: (وآتيناهما الكتاب المستبين وهديناهما الصراط المستقيم).

(٣٢) فضلت مصطلح «التوازن» من دون الأخرى، كونه أكثر تعبيرًا عن الظاهرة إجمالًا من ناحية أولى، ثم لأنه تراثي من جهة ثانية، ثم لشهرته من ناحية ثالثة، ولا مشاحة في المصطلح.

(٣٣) ممن تنبهوا إلى التوازن في كتابات الرافعي الدكتورة مكارم الديري في دراستها عن «الخصائص الأسلوبية في وحي القلم» وفيها تقول: «الأدب الإسلامي ٥٥»

«الاتجاه في توازن العبارات والإيقاع عن طريق الفواصل كثير في كتابات الرافعي وسمة من سمات أسلوبه».

(٣٤) المماثلة عند «ابن رشيق» من التجنيس، «وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى، نحو قول زياد الأعجم، وقيل الصلتان العبدي يرثي المغيرة بن المهلب:

فانعَ المغيرة للمغيرة إذ بدت شعواء مشعلة كنبح النابح

«العمدة ١/ ٢٦٥»

(٣٥) بنية الازدواج ٢١٩

(٣٦) أوراق الورد ٣٩

(٣٧) نفسه ١١٨

(٣٨) نفسه ١٤١ ، ١٤٢

(٣٩) نفسه ١٦٢

(٤٠) يراجع في الترفيل وأنه «زيادة سبب خفيف على آخر الضرب من مجزوء الكامل» فتصبح به: متفاعلن: متفاعلاتن، الزخاف والعلة ٣٥.

(٤١) الزحاف والعلة ٣٨

(٤٢) أوراق الورد ٢٣٥

(٤٣) نفسه ١٥١. ويراجع أيضًا: أوراق الورد رسائلها ورسائله، مكتبة الأسرة ١٩٩٩، ص ١٩٠ وفيها مظهر الجمال، وليس الجمال فقط.

والإشارة بالمتن، تك، تخ: تخالف، ق: مقابلة

(٤٤) النص والخطاب والاتصال ٢٧٣

(٤٥) تمثل المحطة الثامنة تأرجحًا بين التكرار والتقابل، فدالاها صرفيًّا هما تكراريان، وهما من الوجهة الدلالية بالسياق متقابلان.

(٤٦) مناهج النقد الأدبي الحديث، الدكتور حسن البنا عز الدين ١٥٣

(٤٧) أوراق الورد ٥٧

(٤٨) يذهب غير واحد إلى أن للدلالة إيقاعًا، منهم الدكتور محمد فكري الجزار، إذ يقول:

«إن النظم أو الوزن الشعري قد كفَّ عن أن يشكل الشرط الأساسي أو الأولي للحقيقة الشعرية المعاصرة.. ومن ثم صار الإيقاع الشعري عمومًا ظاهرة أوسع من مجرد الوزن، فبالإضافة إلى الإيقاع الصوتي صار من الممكن عقلًا وذوقًا الحديث عن إيقاع الصورة الشعرية، وإيقاع الدلالة، بل وإيقاع التنظيم الطباعي للصفحة الشعرية، وكلها إيقاعات وثيقة الصلة بالدلالة» يراجع ذلك في:

لسانيات الاختلاف الدكتور محمد فكري الجزار، إيتراك للطباعة والنشر بالقاهرة.

(٤٩) أوراق الورد ٧٠

(٥٠) نفسه ٥٧

(٥١) نفسه ٨٨

(٥٢) بنية الازدواج ٢٣٠

(٥٣) عناصر الشعر في نثر عبد الحميد ١٢٨

(٥٤) أوراق الورد ١١٨

(٥٥) نفسه ٦٠

(٥٦) نفسه ١١٦ ، ١١٧

(٥٧) نفسه ٢٢١

(٥٨) نفسه ٢٢٦

هوامش التكرار

(٥٩) أنماط التكرار في كتاب سيد قطب «في ظلال القرآن» للدكتور حسام اللحام ٥١، ضمن البحوث المنشورة في «المجلة العربية للعلوم الإنسانية» السنة ٣٠، العدد ١١٧ ، شتاء ٢٠١٢، تصدر عن مجلس النشر العلمي لجامعة الكويت.

(٦٠) يراجع في أهمية هذا الضابط في أثر التكرار الإيقاعي: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي) الدكتور محمد عبد المطلب ١٣٥، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى ١٩٩٣ . وفيه:

«إن التكرار كما يؤثر في البنية الدلالية؛ فإنه يؤثر في البنية الإيقاعية، وذلك إذا كان توزيع الألفاظ المكررة ذات أبعاد متساوية، ويقل الإحساس بالأثر الإيقاعي مع اختلال أبعاد التوزيع».

(٦١) يستخدم الرافعي كثيرًا في «أوراق الورد» البنية الصرفية التكرارية في الاسم والفعل، وهي تقصد أكثر إلى تعميق الدلالة وليس الإيقاع، أثرًا أوليًّا لها، فأثرها الصوتي ليس بفاعلية أنماط التكرار الأخرى لتكرار التركيب مثلًا، ولذا فلن يلتفت إليها هنا.. ومن أمثلة هذا الاستخدام قول الرافعي في «رواية قلم» (١٠٦)

«وهو الساعة مرتبك متبلد تمشي به يدي، وكأنها الشيخ المتهدم الفاني يدَّعم على عصا، يراه الناظر إليه متزحزحًا مترجرجًا، فيحسبه يرتعش ولا يمشي»

(٦٢) يرى الدكتور نبيل رشاد نوفل أن «التكرار في ذاته، وبغض النظر عن صفات الوحدة المتكررة، يثير في النفس إحساسًا جماليًّا لا يتحقق عند إدراكها منفصلة عن غيرها» العلاقات التصويرية ١٣٥.

(٦٣) أوراق الورد ٤٥

(٦٤) يراجع في عمل التكرار على التماسك النصي بأوراق الورد كلُ ما كان من تكرير تعبير بعينه على مسافات زمكانية بعيدة.. إذ يخفت خط الإيقاع، وتعلو سُهمة الدلالة، ويتحقق التماسك، كما في تكريره لتعبير

«أترى يا قلبي» سبع مرات في ورقة «القمر» (٥٧) وما بعدها.

وكذلك يبحث التكرار في مبحث التماسك النصي، وليس الإيقاع، حينما يرجِّع المبدع دوال سبقت في مواضع متأخرة مجددًا مع اختلاف البنية الصرفية ومواضع التوزيع كما في قول الرافعي:

«هذه عينك الظاهرة دائمًا بمظهر استفهام عن شيء، لأن وراءها نفسًا متغتة تأبى أن ترضى، أو حائرة لا تكفيها معرفة، أو غامضة تريد ألا تفسر، أو على الحقيقة لأن وراءها نفسها فيها التعنت والحيرة والغموض، إذ عرفته أنها معشوقة».

(٦٥) أوراق الورد ٤٥ ، ٤٦

(٦٦) عضوية الموسيقى النص الشعري ٥٩

(٦٧) أوراق الورد ١٤٥

(٦٨) نفسه ١١٢

(٦٩) بناء الأسلوب في شعر الحداثة ١١٦

(٧٠) أوراق الورد ١٤٢

(٧١) نفسه ٧٧

(٧٢) الشعر المنثور عند أحمد شوقي، الدكتور حسين نصار ١٦٢، فصول، المجلد الثالث، العدد الأول (شوقي وحافظ جـــــ١) ديسمبر ١٩٨٢. تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٧٣) أوراق الورد ١٩٤

(٧٤) نفسه٢٢١

هوامش رد الجملة

(٧٥) أوراق الورد ٧٢

(٧٦) ربما كان ذلك «هو ذاته الغموض الذي لا تفسير له»

(٧٧) أوراق الورد ٤٤

هوامش المقابلة

(٧٨) المقابلة هي المصطلح الذي تنضوي تحت لوائه مصطلحات: التضاد والطباق، وسيستخدمه الباحث هنا بهذه الدلالة التي تشمل أمثاله دون تفريق يعتمله أو يتعمله بلاغيون، استنادًا إلى تفريعات تعتمد بالمقام الأول على مدى التخالف، وكم التخالفات، لا على الأثر الإيقاعي.

(٧٩) في نظرية الأدب ٨٢

(٨٠) نحو نظرية إيقاعية في موسيقى الشعر ٢٥٠

(٨١) رسائل القاضي الفاضل دراسة تحليلية ٣١٨

(٨٢) أوراق الورد ١١٠

(٨٣) نفسه ١٧٠

(٨٤) نفسه ١٧٨

(٨٥) نفسه ٤٢ ، ٤٣

(٨٦) نفسه ٢٣١

(٨٧) أوراق الورد ٢٢٢

هوامش الجناس

(٨٨) البديع لابن المعتز، تحقيق كراتشكوفسكي ٢٥. دار المسيرة بالقاهرة.

(٨٩) بديع التراكيب في شعر أبي تمام (الجمل والأسلوب) الدكتور منير سلطان ٤٠٥، منشأة المعارف بالإسكندرية، الطبعة الأولى.

(٩٠) نقد النثر في التراث النقدي والبلاغي ٣٥٧

(٩١) أوراق الورد ٢٣٥

(٩٢) نفسه ٢٢١

(٩٣) نفسه ٢٤٦

هوامش بديل العروض

(٩٤) يبدو ذلك واضحًا لو قارنًّا أي موضع يجتمع فيه الشعر بالنثر، مثال ذلك ورقة «يا للجلال» (٩٥) وتبدأ هكذا:

آه لو أسطيع أن أخرجها من زماني، إنني لا أستطيع
آه لو أسطيع أن أدخلها في حياتي، إنني لا أستطيع
قدرت قدرتها في.. فلا أستطيع قدرة، لا أستطيع
كل من يكذب في الحب قدر إن أطاق الحب- والله- غدر
وصحيح الحب حبه هدر كل ما يسطيع ألا يستطيع

في عينيك يا حبيبتي سحر ظاهر بمعانية يلقي الحب على من ينظر إليه.

أهو سر الضرورة الذي يشعرنا من معانيك الرحيمة بمعانيك القاسية؟

أم هو روح اضطراب مجهول أودعتك القدر إياه ليخلق حولك العواطف القلبية؟

أم هو استبداد الجمال الذي خصصت به ليكون قلبك وحده في قوة القلوب كلها؟»

فبهاء النثر أروع بكثير من رواء الشعر، الذي بدا فيه أن (كل ما يسطيع) الرافعي هو (أن لا يستطيع) وقد جاءت معاني الشعر عن الحب منظومة، فكرية، متفلسفة، أما حديث الرافعي المنثور التالي مباشرة للقصيدة فماتعٌ، فيه من روح الشعر أكثر مما في المقطوعة الشعرية التي اعتمدت على التلاعب بالألفاظ والاتكاء على التكرار والمقابلة والحديث عبر خمسة أبيات كاملة عن العجز.. في ميدان الحب، وفي تعبير سحر

ظاهر، سر الضرورة، استبدال الجمال «فضلًا عن الاستفهام المتتابع الكاشف هنا عن قدرة واضحة على التدفق والجيشان القولي وانطلاق اللسان، ما يعرى عن مثيله الشعر الذي شعرتُ معه بالحبسة والعيّ.
وينظر مثل ذلك في «الغضبى» ١٤٩ وتبدأ هكذا:

تحير قلبي وهــو ممتلئ بها	كما يملأ المرآة ناظرهــا ظـلا
بأي مكان فيه قد حل شخصها	وأي مكان شخصها فيه ما حلا

لقد غضبت وكر هجرها على وصلها، وانشق الزمن زمنين، أحدهما مثلها غضبان مبتعد، وكأنما كان لها خاصة، فلما ذهبت لحق بها».

(٩٥) أوراق الورد ٦١

(٩٦) نفسه ١٦٩

(٩٧) نفسه ١١٢

(٩٨) نفسه ٦٣

(٩٩) نفسه ١٧٤

الفهرس